

IRODALOMTÖRTÉNET

1993. LXXIV. évf.

Új folyam XXIV. kötet

TARTALOM- ÉS NÉVMUTATÓ

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
BUDAPEST

Szerkesztőbizottság:

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN,
GÖRÖMBEI ANDRÁS, IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN,
KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, LENGYEL BALÁZS, MADOCSEI
LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Főszerkesztő:

KABDEBÓ LÓRÁNT

49.325



Szerkesztőség:

Janus Pannonius Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék
7624 Pécs, Ifjúság útja 6.

ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK AZ 1993-AS ÉVFOLYAMHOZ

ACZÉL GÉZA: „dalba kezdenek a madarak” Kassák Lajos a koalíciós korszak első éveiben	508–540
BENEY ZSUZSA: József Attila: <i>Medáliák</i>	241–264
FERENCZI LÁSZLÓ: Petőfi Sándor	102–151
FRIED ISTVÁN: A Kölcsey-filológia időszerű kérdései (Kiadástörténeti adalékok)	347–376
GLÓZER RITA: Szabó Lőrinc huszonhatodik éve	847–893
GÖRÖMBEI ANDRÁS: Ady-képünk és az újabb szakirodalom	420–440
HATÁR GYÓZÓ: <i>Hongriuscule</i>	571–599
JÁNOSY ISTVÁN: Görög szellem a XX. századi magyar költészetben	377–397
KENYERES ZOLTÁN: A befejezetlen múlt – Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről	18–38, 451–507, 950–969
JANZER FRIGYES: <i>Tudod, hogy nincs bocsánat</i> (versértelmezés és motívumértelmezések)	894–915
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: „A szigorú filológus”: Koltay-Kastner Jenő	280–310
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: A szimmetria felbomlása? – A posztmodern intertextualitás kérdéséhez	655–683

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége	39–65
KURDI MÁRIA: Szabó Lőrinc Yeats-fordításai	802–876
NÉMETH G. BÉLA: Költői számadások 1. („...bírnak mi is, ha ők kibírnak...”)	3–17
NÉMETH G. BÉLA: Költői számadások 2. (Kosztolányi: <i>Szeptemberi áhítat</i>)	41–450
NÉMETH G. BÉLA: Stilpluralizmus a századforduló magyar és osztrák irodalmában	761–774
ODORICS FERENC: Interpretációs maximák	541–549
SZABÓ FERENC S. J.: In memoriam Pilinszky	265–279
SZABÓ MAGDA: Az atonalitás harmóniája Vörösmarty művészetében	66–101
SZABÓ MAGDA: Vörösmarty Mihály: <i>Szép Ilonka</i> (Színképelemzés)	398–419
SZABÓ MAGDA: Triglif. A költő ábrázolása Vörösmarty művészetében (Színképelemzés)	684–703
SZABOLCSI MIKLÓS: A megkínzott emberiség (József Attila egy szonettjéről)	230–240
SZALAI ÉVA: <i>Új ég, új föld</i> (Kodolányi mitikus témájú ókori tárgyú regényének keletkezéstörténete)	916–949
SZÁNTÓ PIROSKA: Vésztörvényszék	600–613
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben	775–801
SZIGETI CSABA: A magyar fatras	550–570
SZILI JÓZSEF: Négy utolsó verssor	152–213
SZILI JÓZSEF: Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben	705–760

TAMÁS ATTILA: Szecessziós természetkultusz és forradalmiság egybefonódásai az Ady-lírában	214–229
---	---------

Kitekintés

KAROL TOMIŠ: A szlovák és a magyar irodalom tipológiai összefüggései	614–628
---	---------

Szemle

DRESCHER J. ATTILA: <i>Babits Mihály és Illyés Gyula levelezése</i>	35–339
FRÁTER ZOLTÁN: Egy magyar „poeta minor” (Emlékkönyv Nadányi Zoltán születésének századik évfordulóján)	36–641
JUHÁSZ BÉLA: „A Magvető nyomában” (Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete Móricz-emlékülésének előadásai)	984–988
KABDEBÓ LÓRÁNT: Kulcsár Szabó Ernő: <i>A magyar irodalom története. 1945–1991</i>	330–334
KIRÁLY ERZSÉBET: Dávidházi Péter monográfiája (<i>Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége</i>)	970–979
KIRÁLY ERZSÉBET: <i>Hunok és jezsuiták</i> (Szörényi László tanulmányai)	629–632
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: A költő hétköznapi környezetben (Bakó Endre: <i>Tóth Árpád a debreceni porban</i>)	641–645
KOVÁTS JUDIT: <i>Magyarok Bécsben – Bécsről</i> (Tanulmányok az osztrák–magyar művelődési kapcsolatok köréből)	988–992

ORLOVSZKY GÉZA: Rimay János <i>Írásai</i> (Ács Pál szövegkiadása)	633–636
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Deréky Pál: <i>A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a XX. század második és harmadik évtizedében</i>	324–330
SZENTMÁRTONI SZABÓ GÉZA: <i>Sic vos non vobis</i> (Megjegyzések Orlovsky Gézának Ács Pál Rimay-kiadásáról írt bírálataira)	992–995
VASY GÉZA: „ <i>de nem felelnek, úgy felelnek</i> ” <i>A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján</i>	979–984

A Társaság életéből

(1993. március–április)	340–341
(1993. április–június)	646–649

NÉVMUTATÓ

- Abádi Nagy Zoltán 311
 Ács Pál 633–636, 993–995
 Aczél Géza 508
 Aczél György 961–963, 968
 Aczel, R. L. 173, 212
 Adams, Alice 313, 319
 Adler, Alfred 92
 Adorno, Theodor W. 276
 Ady Endre 16, 76, 79, 105–
 106, 128, 214–229, 381,
 420–440, 459, 463, 469,
 471, 479, 507, 524, 615,
 624, 627, 642, 772, 776, 781
 Agárdi Péter 497, 506, 958
 Ágoston, Szent 919
 Alföldy Jenő 968
 Almási Miklós 499–500
 Altenberg, Peter 991
 Amade László 281, 284, 287
 Amiel, Henri Frédéric 124–
 126
 Ancsel Éva 240
 Andrič, Ivo 774
 Angyal Dávid 371, 374
 Angyalosi Gergely 233, 240,
 982
 Anzengruber, Ludwig 669–
 770
 Apollinaire, Guillaume 259,
 436
 Áprily Lajos 640, 831–833
 Aradi Nóra 37, 961
 Aragon, Louis 799
 Arany János 4, 33, 67–71, 74–
 76, 79, 98, 140, 152–213,
 280, 283, 300, 306, 310,
 352, 374, 380,, 387, 393,
 432, 456, 458, 488, 642–
 643, 704–760, 768, 970–979
 Arany László 197, 768
 Arisztophanész 380
 Arisztotelész 164, 211, 296,
 976
 Asbóth János 768
 Austin, John L. 886, 893
 Babits Mihály 37, 74, 76, 90,
 105, 115, 219, 227, 238,
 335–339, 381–387, 396,
 409, 454–456, 458, 471,
 492, 494, 498, 615, 697,
 705, 759, 772, 803–804,
 844, 975, 981, 983
 Bachelard, Gaston 746–747,
 760
 Bacsó Béla 683
 Bahr, Hermann 218, 229
 Bahtyin, Mihail 321–323
 Bajza József 67, 404, 412, 416
 Bak Endre 641–645
 Balakian, Anna 504
 Balassi Bálint 284, 289, 296–
 297, 992, 995
 Balázs Béla 328, 459, 785, 966

- Bálint Endre 526, 540
 Balogh László 435, 440, 907, 915
 Balzac, Honoré de 121, 134
 Bán Imre 37, 292, 294–297, 309, 504
 Bánffy Miklós 775–801
 Bánhegyi György 373
 Bányai Gábor 507
 Bányai János 267, 980, 982
 Barabás Miklós 124
 Baránszky-Jób László 477, 502, 850, 893
 Barcsay Ábrahám 990
 Bárczi Géza 307
 Barocchi, Paola 309
 Baróti Dezső 294
 Barres, Maurice 799
 Barta János 37, 152, 195, 212, 431–433, 439–440, 467, 502
 Barthes, Roland 34, 659
 Bartók Béla 71, 75, 391, 524, 785
 Batillus 993
 Batsányi János 363–364, 375
 Baudelaire, Charles 104–107, 110, 113–116, 123–126, 132, 135–142, 146, 151, 773
 Beattie, Ann 315–316, 319
 Bec, Pierre 553–556, 559, 568
 Beck, Karl 119
 Beckett, Samuel 267, 272
 Bécsy Tamás 502
 Bedoyere, M. A. M. 587
 III. Béla, magyar király 377
 IV. Béla, magyar király 377
 Béládi Miklós 19, 22, 31, 35, 38, 480, 483, 499–501, 504, 954–955, 959–968
 Belia György 228, 476
 Belinszkij, Vissarion G. 108, 113
 Bell, Daniel 23, 36
 Belting, Hans 23
 Bembo, Pietro 296–297
 Benedek Marcell 511, 522
 Beney Zsuzsa 241–242, 267
 Benjamin, Walter 805, 844
 Benkő László 502
 Benn, Gottfried 44, 327, 668–669
 Beöthy Zsolt 461
 Béranger, Pierre Jean 108–110, 117
 Berda József 498, 637
 Bergson, Henri 219–220, 228, 616
 Berkeley, John 919
 Berlász Jenő 476
 Bernáth Árpád 502
 Bernini, Giovanni Lorenzo 753
 Bertens, Hans 42, 64
 Berzsenyi Dániel 86, 88, 378–380, 365, 397
 Bessenyei Ferenc 491, 638
 Bezecsky Gábor 759
 Biguenet, John 845
 Birkás Géza 570
 Bíró Ferenc 491
 Blanchecotte, Madame 125
 Bleyer Jakab 989
 Blumenberg, Hans 43, 50
 Boccaccio, Giovanni 282
 Boda Miklós 306
 Bodnár György 954–955, 961, 968, 982
 Bodnár Zsigmond 458

- Bodor Béla 190
 Bogoly József Ágoston 286, 307
 Bojtár Endre 475, 483, 489, 502
 Bóka László 425, 471–472
 Bókay Antal 897, 911, 981–982
 Bokor László 476
 Bolyai János 677
 Bónis György 504
 Bonyhai Gábor 27, 36, 64
 Booth, Wayne C. 312–317, 323
 Borbándi Gyula 498
 Borbély Ervin 916
 Borchmeyer, Dieter 43, 64
 Bori Imre 255, 436–440, 502, 982
 Born, Ignaz 990
 Bornemisza Péter 297
 W. Boros Irén 539
 Borsos Miklós 523
 Botev, Hriszto 128
 Botka Ferenc 968
 Bourget, Paul 799
 Böhme, J. 919
 Bölöni György 217, 422–425, 439
 Böszörményi Elek 350
 Böszörményi Károly 358
 Brahms, Johannes 787
 Brandes, Georg 768
 Branlinger, Patrick 114
 Breton, André 274
 Brisits Frigyes 411, 684
 Broch, Hermann 44
 Broich, U. 683
 Browning, Robert 125
 Bruckner, Anton 772
 Bruno, Giordano 287–288, 303–304, 919
 Bujnák, Pavel 614
 Burckhardt, Jacob 384
 Busa Margit 476
 Butor, Michel 106
 Byron, George N. G. 151
 Cabet, Étienne 106
 Cajak, Ján 618
 Calinescu, Matei 65
 Callot, Jacques 124
 Cambel-Danielovič, Samo 628
 Cambel-Kosorkin, Samo 614, 620, 626–627
 Camus, Albert 276, 905–906, 914
 Carloni, J.-C. 35
 Čapek, Karel 774
 Carlyle, Thomas 113–114, 123
 Carver 315–317
 Catullus, Caius Valerius 94
 Céline, Louis F. 44
 Chamisso, Adalbert von 108, 112–113
 Chassin, Charles Louis 124
 Chatelain, Henri 560, 569–570
 Chatterton, Thomas 125
 Chénier, André 112, 132, 145
 Chesterton, Gilbert Keith 587
 Chmel, Rudolf 628
 Cicero, Marcus Tullius 202, 213, 296
 Civjan, T. V. 760

- Claudel, Paul 115
 Clemens I. Kelemen, Alexandriai, Szent
 Cole, P. 548
 Coleridge, Samuel Taylor 107
 Comte, August 9
 Constant, Benjamin 107
 Coppe, Francois 127
 Cortesius, Alexander 630
 Coseriu, Eugenio 667, 683
 Croce, Benedetto 297
 Curjel, Hans 228
 Czigány Lóránt 375
 Czine Mihály 469, 497–501, 987
 Czóbel Ernő 462, 495
 Czuczor Gergely 84

 Csajághy Laura 84, 92, 101, 418, 694–695
 Csáki Judit 505
 Csanády András 502
 Csányi László 339
 Csaplár Ferenc 511, 538–540
 Csapodi Csaba 504
 Császár Elemér 308
 Csáthy Anna 77
 Csehov, Anton P. 761
 Cserhalmi Zsuzsa 987
 Csetri Lajos 504
 Csillag István 302, 310
 Csokonai Vitéz Mihály 102, 122, 281, 287–290, 295, 378, 643–645
 Csonka Ferenc 634, 993
 Csorba Győző 560, 569–570
 Csordás Gábor 550–565
 Csúri Károly 502

 Dante, Alighieri 138, 199, 213, 281, 283, 294, 773
 Darholcz Kristóf 633
 Darvas József 496, 498
 Darwin, Charles 326, 776
 Dávidházi Péter 33, 38, 168, 211, 757, 759–760, 970–979
 De Sanctis, Francesco 460
 Deák Ferenc 349, 698
 Deáky Zsigmond 704
 Deckers, Joseph 569
 Derék Pál 324–330, 982
 Derkovits Gyula 221
 Derrida, Jacques 43, 65, 712, 759
 Déry Tibor 325, 641, 963
 Descartes, René 919
 Devecseri Gábor 387, 392, 637, 914
 Dézsi Lajos 280
 Dickens, Charles 113
 Diderot, Denis 108, 147
 Dienes Valéria 228
 Dillard, Annie 319, 323
 Dilthey, Wilhelm 988
 Diószegi András 267, 475, 499–500, 532, 540
 Disraeli, Benjamin 113, 142
 Dobozy Imre 961
 Dobrovics Aladár 387
 Doderer, Heimito von 774
 Domokos Mátyás 968
 Dosztojevszkij, Fjodor M. 271, 275–277, 321, 919
 Döbrentei Gábor 361, 374
 Dömötör Tekla 387
 Drasenovich (Derényi) Mária 299
 Drescher J. Attila 339

- Dronke, Ernst 130
 Dsida Jenő 640
 Dufournet, Jean 569
 Dupont, Pierre 113
 Durand, Oswald 125
 Dutka Ákos 637
 Eckermann, Johann Peter 108
 Eckhardt Meister 919
 Eckhardt Sándor 285, 307, 477, 633–635
 Eddington 919
 Egri Péter 504
 Einstein, Albert 919
 Eisemann György 229, 987
 Eke Károly 507
 Ékes Károly 916
 Eliot, T. S. 44–45, 59, 107, 599, 668, 722, 759, 799
 Ellis, Bret Easton 320–322
 Eluard, Paul 133
 Emerson, Ralph Waldo 125
 Emmanuel, Pierre 271–273
 Empedoklész 919
 Engels, Friedrich 114, 117, 140
 Eötvös József 137, 139, 281, 355, 373, 767
 Erdélyi János 195, 212, 404, 406, 456, 704–705, 717, 759
 Erdélyi József 640
 Erdélyi Mikes Róza 721, 724
 Erdődy Edit 968
 Erdős Renée 413
 Errico, Scipione 298
 Esterházy Péter 330, 655, 676, 984
 Faludi Ferenc 281, 284–289, 307
 Faragó Márton 374
 Farkas Gyula 451, 494
 Fáy András 349, 355
 Fehér M. István 36
 Féja Géza 30, 37
 Fejér Ádám 502
 Fejes Endre 968
 Fekete Sándor 491, 505
 Felvinczi György 281–282, 289
 Fenyő István 491 491
 Fenyő László 498
 Ferenc, Assisi Szent 919
 I. Ferenc József, magyar király 67
 Ferenczi László 102, 982
 Ferenczy József 352–358, 373
 Fichte, Johann Gottlieb 919
 Fielding, Henry 107
 Filloux, Jean-C. 35
 Finály Gábor 195, 212
 Fischer-Lichte, Erika 64
 Fish, Stanley 661, 683
 Flaubert, Gustav 114
 Fodor Gyula 524, 539
 Fodor József 522, 539–540
 Ford, Richard 319
 Forgách Mihály 288
 Foucault, Michel 43
 Földeák János 535
 Földi János 645
 Frank István 557, 569
 Fráter Zoltán 641, 987
 Freud, Sigmund 92, 926
 Fried István 347, 373–376, 489, 504, 988–989

- Friedman, Norman 313–317, 323
 Froimont, Hélinant de 557–558
 Frye, Northrop 717, 727–731, 760
 Fukuyama, Francis 23, 36, 64
 Fülep Lajos 29, 432, 440
 Fülöp Géza 476
 Fülöp László 268
 Füst Milán 238, 336, 498, 912, 915, 981

 Gábor Andor 966
 Gadamer, Hans-Georg 27, 40, 47, 53, 64–65, 693
 Gáfrik, Michal 628
 Gáldi László 502
 Galilei, Galileo 303
 Gall, Ivan 614, 620, 624
 Garai László 240
 Garber, Friderick 505
 Cs. Gárdonyi Klára 476
 Gáspár Endre 328
 Gautier, Théophile 104
 Gellért Oszkár 538
 Genette, Gérard 315–317, 323
 Gereblyés László 952
 Gerézdi Rabán 283, 292, 307
 Gergely Ágnes 833, 843
 Gergely Pál 374
 Gervinus, Georg Gottfried 460
 Gide, André 115, 276
 Ginsberg, Allen 105
 Glasersfeld, Ernst von 542, 548
 Glózer Rita 847

 Goebbels, Paul Joseph 328
 Goethe, Johann Wolfgang 107–108, 118, 773, 914
 Goetschel, Roland 213
 Goga, Octavian 628
 Gogol, Nyikolaj V. 768
 Gombos Imre 815–817, 820, 822, 830
 Gould, Warwick 845
 Gönci Sándor 516, 539
 Görgey Artúr 67
 Görömbei András 420
 Graff, Gerald 65
 Gregor-Tajovský, Jozef 618
 Gregory, Robert 838
 Grice, H. P. 548
 Grillparzer, Franz 118, 767
 Gulyás Pál 390–392
 Gvadányi József 122

 Gyapay László 373
 Gyenis Vilmos 504
 Gyergyai Albert 537, 540, 804, 820
 Gyertyán Ervin 969
 Gyömrői Edit 245–246, 261
 Györfly László 918
 György Péter 516, 539
 Gyulai Pál 33, 69–70, 73–79, 280, 372, 403–407, 410–415, 455, 461, 697, 704, 973
 Gyurkovics Tibor 969

 Haar Ferenc 523
 Habsburg Ottó 72
 Hajnóczy Gábor 504
 B. Hajtő Zsófia 476
 Halasi Andor 803, 814–816, 841, 844

- Halász Gábor 804, 844
 Halász László 502
 Halász Mária 504
 Hamsun, Knut 516
 Hamvas Béla 465, 495
 Hamza D. Ákos 529
 Hankiss Elemér 475, 483,
 502–504
 L. Hárs László 540
 Hartleben I. Konrád Adolf
 Hassan, Ihab 65
 Határ Győző 331, 571–599,
 969
 Haubrichs, W. 65
 Hauptmann, Gerhard 761
 Haynau, Julius Jakob 67
 Heckenast Gusztáv 366,
 369–370
 Hecq, Gaetan 569–570
 Hegedüs Géza 953
 Hegyi Béla 265
 Heidegger, Martin 23, 27, 36,
 39, 41, 278, 482, 667
 Heimer Jenő 516, 539
 Heine, Heinrich 106, 108,
 110–119, 123
 Heinrich Gusztáv 280–285,
 303
 Heltai Jenő 538, 637
 Hérakleitosz 919
 Herczeg Ferenc 510, 522
 Hermann István 495
 Héthy Zoltán 641
 Hevesi András 498
 Hoddiss, Jakob von 668
 Hodža, Milan 619, 628
 Hoffman, Michael 323
 Hofmannsthal, Hugo von
 663, 771, 991
 Holtei, Karl von 129
 Homérosz 107, 121, 382, 396,
 758
 Honti János 387
 Hopp Lajos 504
 Horányi Özséb 502
 Horatius, Quintus, Flaccus
 89
 Horvát István 494
 N. Horváth Béla 339
 Horváth Iván 294, 308, 482
 Horváth János 18–19, 28, 32,
 35, 193, 212, 282, 289, 291–
 292, 307–308, 454, 460–
 461, 704
 Horváth Károly 152, 209,
 211, 476
 Hölderlin, Friedrich 378, 393
 Hugo, Victor 113–115, 124,
 133, 137
 Hulme, T. E. 759
 Huszár Tibor 961
 Huxley, Aldous 946
 Hviezdoslav 627
 Ibsen, Henrik 768
 Ignác, Loyolai Szent 298, 919
 Ignatius I. Ignác, Loyolai
 Szent
 Illés Béla 475, 480
 Illés Endre 499, 795, 956–958
 Illés László 472, 498, 504, 982
 Illyés Gyula 102, 238, 335–
 339, 421, 480, 496, 500,
 572, 981, 983
 Illyés Ika 339
 Ilosvai Selymes Péter 977
 Imre Katalin 499–500
 Imre Sándor 122

- István, Szent, magyar király 377
- Jakab Elek 352
- Jakobson, Roman 65
- János, Keresztes Szent 277
- Jánosy István 333, 377, 916
- Janzer Frigyes 240, 894, 911
- Jászi Oszkár 616, 627
- Jauß, Hans Robert 19, 36, 39, 47, 51, 62, 64–65, 681, 683
- Jesenský, Janko 614, 616, 619–626
- Joannes de la Cruix, Saint I. János, Keresztes Szent
- Jókai Anna 969
- Jókai Mór 67–73, 83, 98, 103–104, 128, 134, 142, 147, 769
- Jones, Mervyn 135–137
- Jósika Miklós 369, 799
- Joyce, James 44–45
- II. József, magyar király 66, 765
- József Attila 46, 79, 86–87, 115, 230–264, 271, 325, 331, 336, 435, 463–464, 472, 476, 480, 668, 685, 702, 848, 894–915, 981
- József Farkas 510
- Juhász Ferenc 105
- Juhász Gyula 615, 624, 645
- Jung, Carl Gustav 92, 396
- Justus Pál 525, 540
- Juvenalis 375
- Kabdebó Lóránt 240, 267, 277, 334, 502, 532, 540, 571, 844–846, 849–850, 893, 969, 979, 982
- Kabdebó Tamás 816–817, 845
- Kaffka Margit 615
- Kafka, Franz 774–775, 991
- Kahler, Erich 312
- Kajtár Mária 504
- Kállai Ernő 524, 539
- Kállay Ferenc 370, 375
- Kálnoky Géza 334
- Kamper, D. 64
- Kant, Immanuel 8, 10, 378
- Kántor Lajos 969
- Kanyó Zoltán 502
- Kaposi Márton 306
- Kardos László 486, 642, 832–833
- Kardos Pál 428, 439
- Kardos Tibor 291–293, 299–303, 309
- Karinthy Ferenc 523
- IV. Károly, magyar király 786
- Károlyi Amy 760
- Károlyi Gáspár 949
- Károlyi Mihály 794–795
- Kárpáti Aurél 523
- Kárpáti Klára 510
- Kartal Zsuzsa 161
- Kassák Lajos 227, 238, 324–329, 470–471, 508–540, 665, 981
- Kászonyi Ágota 502
- Katalin, Sienai Szent 919
- Katona Imre 987
- Kazinczy Ferenc 284, 363, 453, 476, 989
- Keats, John 199, 728
- Kecskeméti Jánosné 306
- Kecskés András 502

- Kelemen, Alexandriai Szent 919
 Kelemen János 502
 Keller, Gottfried 770
 Kellogg, Robert 323
 Kemény G. Gábor 477
 Kemény Katalin 495, 465
 Kemény Zsigmond 283, 450, 767, 781, 799
 Kende Kanut 351
 Kende Lajos 351
 Kende Zsigmond 351–352
 Kennsbert Károly 918, 940, 948–949
 Kenyeres Zoltán 18, 37, 451, 495, 504, 950, 966, 988
 Képes Géza 395, 821, 825–827
 Kerecsényi Dezső 371
 Kerekes Gábor 990
 Kerényi Ferenc 372, 374, 376
 Kerényi Grácia 396
 Kerényi Károly 387–397
 Keresztury Dezső 152, 211, 310, 708–710, 751, 759–760
 Kernstok Károly 523–524
 Kertbeny Károly 124–126
 Kertész Ákos 969
 Kéry László 504
 Kibédi Varga Áron 33–34, 38
 Kiczenkó Judit 986
 Király Erzsébet 294, 308, 632
 Király István 214–216, 220–221, 228, 240, 422–440, 484, 486, 493, 500–507, 956–964
 Kis Pintér Imre 432, 438, 440
 Kisfaludy Sándor 90
 Kispéter András 440
 Kiss Antal 502
 Kiss Endre 502, 991
 Kiss Ferenc 429, 439, 959, 967
 Kiss Lajos 499
 Kissinger, Henry 773
 Klaniczay Tibor 30, 37, 294–297, 307, 440, 469, 474, 476, 478–479, 482, 487, 491, 497–498, 501, 504–505, 953
 Kloeppfer 671
 Knopp András 961, 968
 Kodály Zoltán 512
 Kodolányi János 333, 916–949
 ifj. Kodolányi János 916
 Kodolányi Júlia 916
 Kókai Lajos 948
 Kollwitz, Käthe 221
 Kolozsvári Grandpierre Emil 299, 498, 969
 Koltay-Kastner Jenő 280–310
 Komját Aladár 480
 Komjáthy Aladár 338
 Komlós Aladár 329, 469, 476, 496–497
 Konrád Adolf (Hartleben) 362–363
 Koren Emil 916
 Kormos István 333
 Kornis János 529
 Korniss Gyula 119
 Korompay H. János 307, 503
 Korzáti Erzsébet 865
 Kós Károly 793
 Kosáry Domokos 504
 Koselleck, Reinhart 50
 Kossuth Ferenc 799

- Kossuth Lajos 67, 369
 Kosztolányi Dezső 6–7, 9–10, 16–17, 44–45, 59, 78–79, 115, 231–233, 237, 240, 331, 441–450, 456, 471, 496, 498, 615, 638, 640, 716, 773, 777–779, 801, 803–804, 810–811, 819–820, 822, 841–842, 845, 909, 912, 978, 981, 991
 Kovács András Ferenc 565
 Kovács Dezső 505
 Kovács József 504
 Kovács Kálmán 499
 Kovács László 785
 Kovács Magda 375
 Kovács Sándor Iván 281, 307–310
 Kovalovszky Miklós 430, 476, 502–503
 Kozmuczsa Flóra (Illyés Muca, Illyés Gyuláné) 337–339
 Kozocsa Sándor 375
 Kölcsey Ádámné (Ádámnő) 349–350, 357
 Kölcsey Ferenc 3, 131, 139, 174, 347–376, 378, 494, 684
 Kölcsey Kálmán 351–353
 Köpeczi Béla 474, 504, 961
 Körner, Theodor 125
 Krasko, Ivan 614–615, 617, 619–620, 623, 627
 Kretzoy Sarolta 504
 Kristeva, Julia 658
 Kristó Nagy István 531, 540
 Kristóf Károly 324
 Krleža, Miroslav 774
 Krúdy Gyula 774, 801, 990
 Kubin, Josef Štefan 774
 Kuczka Péter 502
 Kulcsár Kálmán 961
 Kulcsár Szabó Ernő 25, 28, 34, 36–39, 64, 330–334, 429, 438–440, 501, 655, 848, 893, 979, 982, 986
 Kulin Katalin 504
 Kuncz Aladár 498
 Kunszery Gyula 199, 213
 Kurdi Mária 802

 Lacan, Jacques 43
 Laczkó Géza 498
 Lakatos István 333
 Lamartine, Alphonse de 114, 137
 Lányi Sarolta 966
 Lászkarisz, Anna 377
 László, Szent, magyar király 98, 377
 László Zsigmond 190, 912
 Lawrence, D. H. 799
 Leavis, F. R. 18, 35
 Leconte de Lisle, Charles 114
 Lehr Albert 724
 Lejeune, Rita 569
 Lenau 119, 764
 Lengyel Balázs 509, 538, 575, 969
 Lengyel Lajos 523
 Lenin, Vlagyimir I. 773
 Lépes Bálint 298
 Lévi-Strauss, Claude 48
 Lewis, C. S. 587
 Lewis, Wyndham 799
 Lincoln, Abraham 124
 II. Lipót, magyar király 765

- Lipps, Theodor 28
 Lipsius, Justus 288
 Liszt Ferenc 124
 Lorca, Federico Garcia 145
 Luhmann, Niklas 49–50, 65
 H. Lukács Borbála 504
 Lukács György 29–31, 37,
 217, 304, 421, 425–427,
 434, 438–440, 457, 459,
 460–466, 471–472, 476,
 478–479, 484, 495–501,
 511, 803, 844, 963, 991
 Lukácsy Sándor 373, 492,
 502, 505
 Lukianosoz 396
 Luxemburger Irén 374
 Lyka Károly 522–523

 Mackintosh, A. 228
 MacNeice, Louis 802
 Madách Gáspár 635
 Madách Imre 307, 861
 Maeterlinck, Maurice 761
 Mahler, Gustav 71
 Majláth Béla 992
 Major Ottó 513, 538
 Majoros Valéria 258
 Makkai Sándor 786
 Maksay Albert 803, 809–810,
 844
 Malfiâtre 125
 Mallarmé, Stéphane 271
 Malraux, André 140
 Mályusz Elemér 779
 Mándy Iván 333
 Manzoni, Marcello 140
 Márai Sándor 46, 49, 523,
 774, 989–990
 Marcus Aurelius 11

 Margócsy István 32, 35, 38,
 452, 494, 986
 Marino, Giambattista 294,
 299
 Márki Sándor 120
 Márkus Béla 969
 Márkus Emília 776
 Marti Egon 267
 Martinkó András 502
 Martinovics Ignác 990
 Marx, Karl 117–118, 552, 568
 Masaryk, T. G. 616
 Masereel 221
 Mason, Bobbie Ann 319, 323
 Maturana, H. R. 49–51, 65,
 542, 548
 Mauriac, François 799
 McInerney, Jay 320–322
 Medvigy Endre 498
 Méhes Károly 837
 Meltzl Hugó 488
 Méray Tibor 527
 Mérei Ferenc 502
 Merényi Oszkár 372, 375
 G. Merva Mária 373
 Mesterházi Lajos 499
 Mészáros Sándor 502
 Mészöly Dezső 729, 913
 Mészöly Gedeon 393
 Mészöly Miklós 333, 501
 Metastasio, Pietro Antonio
 289–290
 Metternich, Klemens von
 674–766
 Mezei Márta 989
 Miczkiewicz, Adam 128
 Mihályi Ödön 324
 Miklós Pál 475, 502–504, 959,
 967

- Miklós Tamás 915
 Mikszáth Kálmán 98, 626–627, 770, 990
 Miskolczi Elek 350
 Miskolczi Lajos 351–352
 Mitelli, Giovanni Maria 305
 Mód Aladár 493
 Molinet, Jean 553, 555–557, 560
 Moller Ede 724
 Molnár Aurél 517, 539
 Molnár Erik 493
 Molnár János 538
 Moore, Thomas 802
 Morgan, J. L. 548
 Móricz Zsigmond 338, 615, 618, 975, 984–988
 Mosonyi 404
 Mrožek, Slawomir 71
 Mukařovský, Jan 49
 Muraközy Gyula 375
 Murphy, Patrick 323
 Musil, Robert 44, 218, 774
 Musset, Alfred de 144

 Nadányi Zoltán 523, 636–641
 Nádas Péter 334, 969
 Nádas József 530
 Nagy Lajos 539
 Nagy László 421, 436, 843
 Nagy Márta 502
 Nagy Miklós 987
 Nagy Pál 969
 Nagy Péter 467, 499–500, 504–505, 961, 969, 987
 Návai Anikó 502
 Négyesy László 309, 760
 Nemes István 503
 Nemes Nagy Ágnes 76, 333, 536, 540, 575, 843, 967
 Nemeskürty István 37, 969
 Németh Andor 324, 804, 844, 983
 Németh G. Béla 3, 211, 213, 441, 477, 482, 491, 502–503, 759–761, 894–895, 907, 911, 915, 961, 963, 975, 981–982, 987
 Németh Jenő 504
 Németh Lajos 495, 504
 Németh László 30–31, 37–38, 46, 63, 65, 128, 267, 333, 336, 387–391, 397, 457, 459–460, 480, 494, 500, 704–706, 759, 799, 959
 Nerval, Gérard de 139
 Nestroy, Johann Nepomuk 764
 Neupokojeva, I. G. 488
 Nietzsche, Friedrich 9–10, 124, 127, 150, 276, 616, 666, 776
 Nobis, Helmut 49, 65
 Norberg, Dag 570
 Novalis 764

 Nyéki Vörös Mátyás 298
 Nyíró Lajos 475–476, 499, 503–504

 Obernyik Károly 349–359, 374
 Odorics Ferenc 27, 36, 541, 548–549
 Oláh Gábor 642
 Olson, Toby 319
 Orbán Ottó 333, 843

- Orlai Petrich Soma 453
 Orlovsky Géza 636, 992–995
 Orosz László 37
 Országh László 804, 844
 Országh, Pavol I. Hviezdoslav
 Ortutay Gyula 512
 Orwell, George 71
 O'Sullivan, Seamus 802
 Osvát Ernő 69, 338, 455
 Ottlik Géza 797
 Óvári Miklós 962, 968
 Ovidius, Publius, Naso 88

 Örley István 776–777

 Pach Zsigmond Pál 962–963
 Pál József 504
 N. Pál József 497
 Pála Károly 507
 Palotai Erzsi 511
 Pán Imre 521, 525, 539
 Pándi Pál 476, 478, 484, 492–493, 500, 505–507, 956–958, 960, 962, 964
 Pannagl, Bernardus 631
 Pap Endre 355, 364–365, 369
 Pápay Sámuel 19, 35, 451, 494
 Papp Ferenc 502
 Paris, Luis 569
 Páskándi Géza 969
 Paskó Kristóf 564
 Patyi Sándor 498
 Pauler Ákos 194, 212
 Pavić, Milorad 673, 676
 Pázmány Péter 283, 287–288, 298

 Péczely 'Ászló 502
 Perczel Etelka 82–85, 90, 412
 Perczel Sándor 80, 82, 414
 Pesti Gábor 193
 Péter László 989
 Péterfy Jenő 283
 Pethes Sándor 778
 Petőfi S. János 503
 Petőfi Sándor 67–71, 74, 76, 79, 102–151, 223, 234, 355, 393, 406, 458, 463, 469, 479, 491–493, 505–507, 725, 737–739, 743, 767
 Petz Gedeon 280, 282, 303
 Pfister, Manfred 659, 671, 683
 Phillips, Jayne Anne 318–319
 Pilinszky János 76, 239, 265–279, 333, 885–886, 893, 960, 976
 Pindaros 396
 Pintér Jenő 460
 Pirandello, Luigi 778
 Pirmát Antal 502, 633, 993
 Platón 378–386, 858, 919, 925
 Pléh Csaba 886, 893
 Poe, Edgar Allan 107–108, 115, 125, 385
 Pogány József 462
 Pók Lajos 217, 228, 440
 Pollák Miksa 153, 210, 211
 Pomogáts Béla 499, 502, 967, 969
 Pope, Alexander 728
 Pór Péter 504
 Porteous, Norman W. 797
 Poszler György 495

- Pound, Ezra 44, 105, 668,
 756, 758, 760
 Pozsgay Imre 507
 Prévert, Jacques 562–563,
 570
 Prince, Gerald 311, 323
 Propertius 138
 Proust, Marcel 136
 Puskin, Alekszandr 124, 128,
 139
 Pynchon, Thomas 676
 Pythagorasz 919

 Quinet, Edgar 124

 Rába György 76, 333, 382,
 436, 440, 480, 491, 502, 893
 Radákovich Mária 442
 Radnóti Miklós 76, 85, 239,
 397
 Radnóti Sándor 36
 Radó Antal 911
 Radó György 504
 Radvánszky Béla 633
 Raimondi, E. 297
 Rajnai László 916
 Rákos Péter 438, 440
 Rákosi Jenő 404, 799
 Ranke, Leopold von 39
 Rázus, Martin 614, 617, 622
 Remak, Henry H. 155
 Rembrandt 775
 Renan, Paul 114
 Rényi Péter 500, 962, 968
 Répszeli László 631
 Rév Mária 504
 Révai József 424–429, 462–
 465, 471, 495–496, 511,
 527, 963
 Reviczky Gyula 5
 Riedl Frigyes 175, 195,
 212, 280, 282–285 306, 454,
 461–462, 488, 494, 704,
 706, 725–728, 736–737,
 740–745, 752, 755–757, 760
 Riegl, Alois 28
 Rilke, Rainer Maria 44–45,
 55–59, 383, 771, 850, 991
 Rimay János 289, 296–297,
 633–636, 993, 995
 Rimbaud, Arthur 126, 142
 Rimon-Kenan, Shlomith 322,
 323
 Robert d'Arras 558
 Rómer Flóris 352
 Rónay György 146, 267, 469,
 477, 497, 846, 959
 Rónay László 953, 959, 968–
 969
 Ronsard, Pierre de 829
 Rossa Ernő 212
 Rousselot, Jean 571–572
 Roy, Vladimir 614, 617, 622
 Rózsa Dezső 803, 844
 Rózsa Miklós 517
 Rozsnyai Bálint 504
 Rozvány András 186
 Rudas László 304
 Ruelle, Pierre 569
 Rusch, G. 549

 Saint-Amant 112
 Saint-Martin, Louis Claude,
 marquis de 115–116
 Saint-Simon, Louis de Rouv-
 roy, duc de 117–118
 Sainte-Beuve, Charles Au-
 gustin de 108, 281

- Saintsbury, George Edward
 Bateman 460
 Sand, George 113
 Sandburg, Carl 104
 Sándor Iván 969
 Sándor Lipót fhg. 779
 Sargina Ludmilla 504
 Sarkadi Imre 527
 Sárközi György 640
 Sárközy Péter 504
 Sárvári Pál 200
 Saussure, Ferdinand de 712
 Scarfe, Francis 112
 Scheiber Sándor 200, 213
 Scherer, Wilhelm 460
 Schiller, Friedrich 107, 147,
 458
 Schmidt, Siegfried J. 27, 549
 Schnitzler, Arthur 771
 Scholes, Robert 323
 Schopenhauer, Arthur 615
 Schönberg, Arnold 71
 Schöpflin Aladár 471, 539
 Schulte, Rainer 845
 Schweitzer Pál 430, 436, 439
 Schwind, Klaus 64
 Schwitters, Kurt 665
 Searle, John R. 886
 Segneri, Paolo 298
 Seres József 502
 Seybt, Julius 140
 Shakespeare, William 106–
 107, 125–126, 129, 140,
 674–675, 705, 756, 829, 902
 Shaw, Bernard 779
 Shelley, Mary 140
 Shelley, Percy Bysshe 106,
 110, 112, 140
 Sík Sándor 188–189, 198,
 200, 202, 206, 209, 212–213
 Silesius, Angelius 919
 Simó Jenő 499
 Simon István 643–644
 Simon Zoltán 969
 Simonics Péter 502
 Sípos Lajos 987
 Škultéty, Jozef 626, 628
 Slančíkova-Timrava, Božena
 618
 Slávik-Neresnický, Juraj 614,
 617, 619–620, 628
 Solt Andor 365
 J. Soltész Katalin 190, 193,
 212, 502–503
 Somlyó György 843
 Somlyó Zoltán 226
 Somogyi Sándor 476
 Sötér István 25, 31, 36, 38,
 265, 267, 473, 477, 479,
 486–490, 494, 498–499,
 504–505, 533, 540, 962, 968
 Spencer, Herbert 9, 776
 Speroni, Sperone 296
 Spinoza, Baruch 919
 Standeisky Éva 495, 527,
 538, 540
 Stanzel, Franz 314, 323
 Štefánek, Anton 625, 628
 Stegman, André 504
 Stempel, W. D. 51, 683
 Stendhal 108, 121
 Stephens, James 802
 Sterne, Lawrence 61
 Stevick, Philip 323
 Stiefter, Adalbert 767–768
 Stoll Béla 240, 476
 Stoppard, Tom 675

- Storm, Theodor 770
 Strauss, Johann 769
 Strauss, Richard 772
 Stravinsky, Igor 218
 Sylvester János 170
- Szabad György 37
 Szabó Árpád 496
 Szabó B. István 499, 984–985
 Szabó Dezső 484
 Szabó Ferenc (múzeum-
 igazgató) 302–303
 Szabó Ferenc S. J. 265
 Szabó G. Zoltán 373, 376
 Szabó Géza l. Szentmártoni
 Szabó Géza
 Szabó György 510
 Szabó István 916, 948
 Szabó László 916
 Szabó Lőrinc 44, 46, 115,
 199, 238, 331, 333, 338,
 480, 491, 498, 523, 668,
 802–893, 909, 929, 937–
 938, 946, 948–949, 952, 981
 Szabó Magda 66, 334, 398,
 645, 684
 Szabó Miklós 211
 Szabó Sándor 916
 Szabolcsi Bence 914–915
 Szabolcsi Miklós 37, 230,
 267, 429, 472, 476–477,
 479, 483, 487, 498–506,
 897, 911, 954, 958, 960,
 962, 968–969, 982–983, 987
 Szakolczay Lajos 969
 Szalai Anna 494
 Szalai Éva 916
 Szalay Lajos 523
- Szalay László 355, 362, 367,
 369, 374
 Szántó Piroska 600
 Szapphó 107, 758
 Szász Károly 190, 307
 Szathmári István 502
 Szauder József 290–295, 303,
 347, 353, 373, 469, 477,
 491, 497–498
 Szauder Józsefné 373
 Szávai István 502
 Szegedy-Maszák Mihály
 330, 482, 502–505, 706,
 775, 975
 Szegszárdy-Csengery József
 843, 846
 Székely Bertalan 785
 Székely György 505
 Szekér Endre 502
 Széles Klára 260, 502
 Szemere Miklós 990
 Szemere Pál 347–349, 360–
 365, 369–370, 373
 Szenci Molnár Albert 494
 Szenczi Miklós 504
 Szendrey Júlia 144
 Szentkuthy Miklós 331, 334,
 498, 801
 Szentmártoni Szabó Géza
 635, 995
 Szentmihályi Szabó Péter
 504
 Szép Ernő 539
 Szerb Antal 54, 65, 387, 460,
 523, 706, 760, 804, 844
 Szerdahelyi István 495, 501,
 959, 967, 969
 Szigeti Csaba 550, 982
 Szigeti József 496

- Szigeti Lajos Sándor 240, 260, 911
 Sziklay László 489, 495, 504
 Szilády Áron 280
 Szilágyi Éva 213
 L. Szilágyi Gábor 540
 Szilágyi Márton 990
 Szilágyi Péter 431, 436, 440
 Szilárd Léna 504
 Szili József 27, 35–37, 64, 152, 475, 503–504, 704
 Szinnyei József 374
 Szondi, Peter 805, 844
 Szőcs Géza 674–675
 Szőke György 908, 914–915
 Szőnyi István 512
 Szőrényi László 294, 308, 482, 497, 502–504, 629–632, 716, 760, 990
 Sztálin, Joszif V. 304–305
 Szuhányi Josephine I. Kölcsey Ádámné
 Szűcs Jenő 507
 Szüdi György 952
 Szvorényi József 373

 Tagore, Rabindranat 919
 Taine, Hippolyte-Adolphe 460, 705–706
 Takács Mária 335, 338
 Takáts Gyula 395
 Tamás, Aquinói Szent 919
 Tamás Attila 214, 240, 429–430, 434–440, 477, 480, 502–503, 953, 969, 982, 991
 Tamási Áron 786
 Tandori Dezső 333, 969
 Tarján Tamás 969
 Tarnai Andor 491
 Tarnay László 28, 36
 Taxner-Tóth Ernő 372–373, 376, 494
 Téglás János 339
 Teleki József 458, 494
 Tellér Gyula 805, 845
 Tennyson, Alfred 728
 Terestyéni Tamás 502
 Teréz, Szent 919
 Tersánszky Józsi Jenő 498, 539
 Tesauro, Emanuele 296–297
 Tétényi Mária 504
 Thomka Beáta 982
 Tibullus, Albius 88, 138
 Tihanyi Lajos 523
 Tinódi Lantos Sebestyén 193
 Tinyanov, Jurij 49–50, 65
 Tisza István 786
 Titzmann, Michael 51, 64–65
 Toffanin, Giuseppe 290, 297–298
 Toldy Ferenc 370–371, 451–455, 461, 481, 494
 Toldy István 768
 Tolnai Gábor 467
 Tolnai Vilmos 280, 282–286, 290, 307, 310
 Tomiš, Karol 502, 614
 Tomitano, Bernardo 296
 Toporov, V. N. 712, 760
 Tótfalusi István 560
 Tótfalusi Kis Miklós 287–288, 304
 Tóth Árpád 228, 615, 624, 641–645
 Tóth Dezső 74, 407, 409–412, 415, 476, 697, 950–954, 962, 964

- Tóth István 495
 Tőkei Ferenc 507, 962
 Tömörkény István 989
 Török Gábor 258, 260, 502–503
 Török Sophie (Babitsné Tanner Ilona) 335–339
 Turgenyev 114, 125, 140
 Tüskés Tibor 949
 Tverdota György 982
- Uitz Béla 221, 523
 Újfalussy József 502
 Újhelyi Mária 503
 Ungvári Tamás 502
- Vachot Imre 404
 Vág Márta 241–250
 Vajda András 503
 Vajda György Mihály 476, 487, 489, 504
 Vajda János 5, 78
 Valery, Paul 44, 115
 Van Reijen, W. 64
 Vansová, Terezia 621
 Varchi, Benedetto 296
 Varela, F. J. 65
 Varga Gáborné 507
 Varga Imre 570
 Varga József 430, 479
 Varga Rózsa 498
 Vargha Kálmán 477
 Varjas Béla 28, 36, 476
 Várkonyi Nándor 916
 Vas István 267, 333, 843, 969
 Vaskó Mihály 507
 Vasy Géza 969, 984
 Vaszary Piroska 778
- Vatai László 422–423, 430, 438–440
 Vaudoy, Clerc de 558, 569
 Vekerdi László 387
 Velde, Henry van de 218
 Vendler, Helen 813, 824, 845
 Veres András 482, 502–503
 Vergilius, Publius, Varo 714, 992–993
 Verlaine, Paul 127
 Vezér Erzsébet 430
 Vigh Éva 306
 Vigny, Alfred de 126
 Vitályos László 430
 Vitányi Iván 502
 Voigt Vilmos 502, 504
 Vojnovich Géza 152, 185, 197, 211, 286, 306, 719, 722, 760
 Voltaire 132
 Votruba, František (Klas, Andrej) 614, 617, 620, 624
 Vörösmarty Mihály 3, 66–101, 133, 136, 139, 148, 198, 202, 234, 363, 398–419, 452, 454, 476, 494, 632, 684–703, 728, 742, 777
 Vujicsics Sztoján 504
- Wacha Imre 502
 Wallaszky Pál 451
 Walzel, Otto 112
 Warhol, Andy 671
 Warning, R. 683
 Watrquet Brassenel de Couvain 553–556, 560
 Watson, George 20
 Watzlawick, P. 548

- Wéber Antal 469, 486, 497, 499, 505
 Weil, Simone 271, 275, 278, 799
 Weinberg, Bernard 309
 Weisgerber, Jean 504
 Weisstein, Ulrich 504
 Wellek, René 21, 32, 36
 Weöres Sándor 333, 393–395, 491, 498, 523, 952
 Werbőczy Miklós 84
 Werfel, Franz 991
 Wesselényi Miklós 361
 Weustenraad, Theodore 118
 Whitman, Walt 104–107, 114, 121–124, 133
 Williams, Joy 320–321
 V. Windisch Éva 477
 Winkelmann, Johann Joachim 384
 Wittgenstein, Ludwig 546, 677, 683
 Wolff, Tobias 319
 Woolf, Virginia 788
 Wordsworth, William 107, 110, 112, 136
 Wunderlich, Dieter 683
 Yeats, William Butler 802–846
 Zay Magdolna 992
 Zelk Zoltán 637
 Zemplényi Ferenc 502–503
 Zoch, I. B. 628
 Zoltai Dénes 495, 499
 Zrínyi Miklós 67, 190, 298–303, 309, 463, 495, 629–632, 700, 757, 974
 Zrínyi Miklós (szigeti) 72
 Zumtor, Paul 553–554, 561, 568, 570
 Zweig, Stefan 990
 Zsilka Tibor 503
 Zsirmunszkij, V. M. 490
 Zsolt Béla 498

Nyomás és kötés: Neotipp Bt. 1025 Vöröstorony lejtő 5.
Felelős vezető: Dr. Naszályi Gábor

IRODALOMTÖRTÉNET

1993/1–2. szám

NÉMETH G. BÉLA

Költői számadások

1. „... bírjuk mi is, ha ők kibírják...”

3

KENYERES ZOLTÁN

A befejezetlen múlt

– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről –

18

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Az irodalmi modernség integratív történeti
értelmezhetősége

39

SZABÓ MAGDA

Az atonalitás harmóniája Vörösmarty művészetében

66

FERENCZI LÁSZLÓ

Petőfi Sándor

102

SZILI JÓZSEF

Négy utolsó verssor

152

TAMÁS ATTILA

Szeccsessziós természetkultusz és forradalmiság
egybefonódásai az Ady-lírában

214

SZABOLCSI MIKLÓS

A megkínzott emberiség
(József Attila egy szonettjéről)

230

49.325



BENEY ZSUZSA
József Attila: *Medáliák*
241

SZABÓ FERENC S. J.
In memoriam Pilinszky
265

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
„A szigorú filológus”: Koltay-Kastner Jenő
280

Kitekintés
ABÁDI NAGY ZOLTÁN
Minimalizmus és narratív technika
311

Szemle
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
Derék Pál: *A vasbetontorony költői.*
Magyar avantgárd költészet
a XX. század második és harmadik évtizedében
324

KABDEBÓ LÓRÁNT
Kulcsár Szabó Ernő:
A magyar irodalom története. 1945–1991
330

DRESCHER J. ATTILA
Babits Mihály és Illyés Gyula levelezése
335

A Társaság életéből
(1993. március–április)
340

IRODALOMTÖRTÉNET



1993/1–2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek
folyóirata

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1993. LXXIV. évf., 1–2. sz. új folyam XXIV. évf., 1–2 sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT

Technikai és műszaki szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:

Janus Pannonius Tudományegyetem,

Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Telefon: (72) 315-471

Adminisztráció: Kiss Bernadett

Szerkesztőbizottság:

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,

IMRE LÁSZLÓ, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,

KULCSÁR PÉTER, LENGYEL BALÁZS, MADOCSEI LÁSZLÓ,

NÉMETHI G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY, PRAZNOVSZKY MIHÁLY,

SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,

TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL.

Felelős szerkesztő és kiadó: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

Kiadóhivatal:

Magyar Irodalomtörténeti Társaság

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59. Telefon: (1) 137-7819

Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta

Adminisztráció: Gerencsér Károlyné

Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Költői számadások

1. „... bírjuk mi is, ha ők kibírják...”

1. A magyar irodalomban viszonylag kicsi azoknak a verseknek a száma, amelyekben a halál ténye, mint eszmélkedést kikényszerítő és tevékenységet értékelő, mint célokat megszabó és léttel való számvetést kormányzó alaptény, mint ily tartalmú gondolati-érzelmi alapélmény van jelen. Mint olyan alaptény és alapélmény, amelynek érvényesüléseért vagy érvényesülése ellen, szakadatlan jelenvalóságáért vagy folytonos elhárításáért meg kell küzdeni, amellyel megformálás és megfogalmazás által kinek-kinek szembe kell néznie, amire így vagy úgy, kinek-kinek választ kell adnia.

S még kisebb azoknak a verseknek (s egyéb műfajú műveknek is) a száma, amelyek a halállal bekövetkező ama nem-léttel, ama léttelenséggel, ama megragadhatatlansággal való tudati-hangulati viszonyt, szellemi-lelki szembesülésnek erőfeszítését és atmoszféráját sugallják, amely viszonyt, amely szembesülést a teljes tudati létű egyénnek valamiképp át kell élnie, fel kell dolgoznia.

Sokféle oka lehet e viszonylag kicsi számnak. A lehetőségek sorából említsünk kettőt. A romantika, a legújabbkori költészet e vonatkozásban is nagy kapunyitása itt többnyire nem azt hozta – Kölcsey s a kései Vörösmarty néhány versétől eltekintve –, amit például a német, az angol, a

lengyel irodalomban. Inkább történetileg időszerű, nacionálisan és szociálisan nélkülözhetetlen érzelmek és eszmék kikovácsolását, megidézését, vagy már kész nemzeti és társadalmi eszmék magasztalását, megvalósításuk sürgetését, elhanyagolásuk keserűségét. A másik legyen az említhető okok közül az, ami szorosan kapcsolódik az előzőhöz. Az emberi létezés időbeliségéről, az élet végességéről s ennek vetületében értelmes vagy értelmetlen, magyarázható vagy magyarázhatatlan voltáról való meditáció, vívódás élménye ez. Amennyiben ez mégis megjelent s kérdező, küszködő indítást váltott ki, rendszerint az illető kor valamely erre szokásos eszméjében, közforgalmú válaszában nyert elnyugvó kihangzást, feleletet, vagy maradt afféle ignoramus et ignorabimus koreszmés kérdésnek. S maradt ez utóbbi tudatállapot elviselésének, életre vetülő s alakító hatásának mikéntje is ez általánosságban, s ritkán lett élményi magja, sugalmazója a versnek.

Nem arról van tehát, természetesen, szó, hogy ne írtak volna sok és jó verset, nem ugyan ily – mondjuk némi föllengzéssel: „ontológiai”, „metafizikai”, „transzcendens”, „filozófiai” – vívódásút, hanem egyéb vonatkozásút a halálról. A kedves, a szülő, a testvér, a barát, a csodált nagy ember, a fiatalon távozott ismerős, a tragikus sorsú vagy katasztrófás pusztulású ember elvesztése és sok hasonló tárgyú társuk gyakran volt ihlető forrás csakúgy, mint a természeti s az emberi mulandóság hangulatának párhuzama is.

A 19. század második fele, harmadik harmada a maga természettudományos válaszképességének föltétlen biztonságában, az embert mint a természeti létezők egyetemességének egyikét fogván fel, kevés lehetőséget nyújtott az itt szóban forgó kérdésnek. Még Aranynál is, aki pedig igen

érzékeny volt az európai romantika ilyfajta élményeire is, látjuk e típusú szemlélet segítségül vételét.

Mit remegsz? él bár lekötve,
szunnyad olykor téli nedve,
Természetben nincs halál;
Nyugalom csak mély alélta,
– Mindig új az ősi példa –
Ami rég volt, most is áll.

(Kies ősz)

Vajdánál, Reviczknél pedig a természet vélt örök harmóniájába visszahelyező sírköltészetes halálszентimentális biedermeieresen finom dekorativitású, zsongító békességigéretét találjuk jónéhányszor.

És azután, utóvégre
Észrevétlenül, megérve,
Lehullani önmagától
A kiszáradt életfárról . . .

S ismeretlen sírgödörbe'
Elalunni mindörökre . . .
S ott egyebet mit sem tenni,
Csak pihenni, csak pihenni . . .

(A vaáli erdőben)

Bár az utóbbinál, ahogy fogyott ereje s fokozódott betegsége, úgy nőtt naturális halálirtózata és életvágya.

Óh, hányszor hívtam a halált,
Mihelyt a kedvem busra vált,
De most, hogy itt
Ólálkodik;
Nem érzek mást, csak borzadályt
(*Számlálgatom*)

A Nyugat költőinél lett nagy témává a meghalás is, a halál is, a halál utáni léttelenség is. Talán senkinél oly arányban, erővel és mélységben, mint Kosztolányinál. Utolsó kötetének, a *Számadás*nak, irodalmunk egyik legteltebb verseskönyvének szinte gerincét alkotja ez a tárgykör, ez a kérdéscsoport, ez az élményszerűség. S hogy előbb is mennyire foglalkoztatta ez a problémavilág, ő maga, nagyapja halálára visszatekintve, szinte eszesedő gyermekkorától datálja kezdetét.

2. Világirodalmi kitekintés és irodalomtudományi előfejtetés helyett ezúttal alighanem tanácsosabb, nagyon vázlatosan és takarékosan bár, néhány e kérdéskört illető gondolkodástörténeti mozzanatot érinteni.

Az ember élete biológiai végességének s e végesség beteljesülésének, azaz a halál utáni valaminek létezése lehetséges vagy lehetetlen voltának kérdésével azok a nagy világvallások, amelyeket kimunkált gondolatrendszereknek lehet és kell tekintenünk, szinte kivétel nélkül mind foglalkoznak. S bármily különböző feleleteket adnak is, abban többnyire egyek, hogy az ember lényegének felfogott lelket ilyen vagy amolyan formában továbblétezőnek tekintik. A kereszténység szinte minden változata elfogadja és vallja e továbbélés valamilyen valóságát.

Kosztolányi katolikus családból indult s abban nevelkedett. Az ő nevelkedése korszakában azt az átlagosan művelt, közepes szintű társadalmi réteget, amelybe az ő tanárcsaládja is tartozott, többnyire általános, gyakran szinte teljes közömbösség jellemezte a hit bölcséleties kérdései iránt. A családok vasárnaponként, ünnepenként misét hallgattak, kivált a családok nő- és gyerektagjai; a felnőtt férfiak közül többen csak az egyházi év jelesebb ünnepein. A lakásokban szinte mindig voltak szentképek és kegytárgyak, s a gyerekeket az alapimádságokra már otthon megtanították. Az üdv-történet bibliai részére s az etika vallási kapcsolódásaira pedig az iskolai hittanórán. Az egyházközséghez-közösséghez tartozás leginkább úgynevezett rendezvényekben való aktív vagy passzív részvételekben nyilvánult meg. Kosztolányi húga például szorgalmasan segített színdarab- és estély-rendezésekben a szabadkai katolikus egyletekben.

Így ez a réteg többnyire nem mondta s rendszerint nem is érezte magát ateistának, de vallása tanításait életről, halálról, halálutániságról nem feszegette, hanem mint öröklött s lehetséges magyarázatot, mintegy tudata mélyére süllyesztve őrizte s szorongató lelki helyzetekre, mint elődeitől elfogadottat és ezáltal legitimáltat, szinte úgy mondhatnánk, tartalékolta.

Közömbösség e kérdések, főleg pedig a rájuk adott vallási válaszok iránt korábban is volt ebben a műveltségi körben és ezen a szinten, bárha nem is ily eláttalánosultan. Ám ugyanakkor ez korábban jórészt vállalt, hirdetett, sőt, a mindent értő racionalitás büszke tudatában gyakran kihívó módon nyilvánult meg. S ha nem is mindig ateizmussal párosultan, de rendszerint valaminő természettudományos

és filozofikus színezetű és alapozású deizmussal vagy theizmussal egybeszővődve.

A századvég, főleg pedig a századelő ama kuszán bonyolódott, aggodalmas előérzete, mely az eljövendő nagy kataklizmákat sejtette és sejtette, érzékennyé tette a bölcseleti gondolkodást, méginkább a művészetet, s azon belül is tán leginkább a lírát, e kérdések s a rájuk adott vallási feleletek iránt is, akár elfogadó, akár elutasító módon is ez utóbbiakat illetően.

De a bölcseletben is, kivált annak a költészettel a megismerés és a megformálás tekintetében elhatározottan rokonult válfajaiban új, nemritkán centrális hangsúlyt nyert e kérdéskör. Mind ezt a rokonulást, mind e kérdéskör térnyerését hatékonyan mozdította elő annak a magatartásnak egyre szélesebb terjedése, egyre mélyebb begyökeresedése, amely a kanti kriticismus újabb és újabb válfajai nyomán nemcsak az öröklött tézisek és dogmák, hanem a saját racionális (vagy racionálisnak vélt) gondolat iránt is folytonos kétkedő bírálatot tette ajánlatossá, sőt, kötelezővé, miközben a kutató gondolkodás erőfeszítését magát, különböző válfajaiban, nemcsak hasznosnak, szükségesnek, de nélkülözhetetlennek is tartotta, s minden olcsó kvietizmust, mint méltatlant, eleve elhárított. Ezt a – jóval Kant után – agnosztikusnak nevezett magatartást a romantika, főleg a német romantika filozofikus költészetében, költészetes filozófiájában a jelentős alkotók egész soránál, mint jellemzőt láthatjuk.

A pozitivizmus ellenben többnyire gyáva, tudománytalan, haszontalan, sőt, kártékony relativizmusnak fogván föl ezt a magatartást, igyekezett kiszorítani, felnőtt, művelt emberhez méltatlannak bélyegezni s nevetségessé tenni. Annál is

inkább, mivel a maga biofizikájával és fiziko-biológiájával, bioszociológiájával és biopszichológiájával mindenre, amiről szerinte gondolkodni lehet és érdemes, (természet-)tudományosan egzakt válaszok birtokában vélt lenni vagy jutni. Akár Comte-ra gondolunk, az irány uralmának kezdetén, akár Spencer híres, mindenre (majdnem katekizmus-szerűen) felelő végösszefoglalására az irány beteljesülése idején. Ez utóbbi filozófiájának maga készítette rövid (kb. 700 lapnyi) összefoglalása e tekintetben is egyszerre megmosolyogtató és egyben riasztó öntudatú biztonsággal (és meghökkentően lapidáris szűkösséggel) nyújtja válaszait. Regényt, társadalombíráló, főleg társadalomoktató (irány-) regényt meg színművet is lehetett ennek a mindent bizonyosan tudó felfogásnak a jegyében írni. Az emberi lét végső kérdéseivel is küszködő valódi lírát azonban alig-alig.

Az agnosztikus magatartásnak tömondatosan is lényegi, bár szarkasztikusan egyoldalú és célzatos megfogalmazását adta a létezés e kérdéseit illetően Nietzsche. Die „Agnostiker, die Verehrer des Unbekannten und Geheimnisvollen an sich, [–] woher nehmen sie das Recht, ein Fragezeichen als Gott anzubeten”. Majd meg: „Es gibt [für den Agnostiker] kein Erkennen: folglich – gibt es einen Gott”.

Aki Kosztolányi teljes életművét, kivált lírai költészetét, mindenekelőtt pedig ez utolsó kötetét áttekinti, az agnoszticizmusban való létezés örökké nyugtalanító problémájának nyomasztó élményével úgy találja magát szemben, hogy éppenséggel nem lehet azt mondani, e kérdőjelek szorongatását ő is nehéz helyzetekre tartalékolta (verbális) istenmeg túlvilághit és transzcendenciák segítségével oldja föl. De azt sem, hogy „humanizáló” patetiko-szентimentális, tudományosnak mondott publicisztikus szólammal elé-

gedett volna meg, melyekkel világ- és nemzetboldogító ideológiák hívei szokták magukat túltenni, fölülemelni az effajta „értelmetlenségeken”.

Két közbevetett megjegyzést tanácsosnak látszik tenni itt. Először: amikor Nietzsche azt mondja a valamit is érő emberről: „lieber will der Mensch das Nichts wollen, als nicht wollen” – akkor ez a „wollen” félig-meddig annak a pozitivista biologizmusnak, biopszichologizmusnak ösztönérdek, érdekösztön tanához is kötődik, amelyet ő nem éppen kedvelt, annak ellenére, hogy részben maga is kapcsolódott hozzá. Másodszor: úgy tűnik nekünk, hogy a legújabb kor, mondjuk a Kant utáni kor eszmélkedő s nem pusztán ideologizáló, ideológiákat utánimádkozó embereinek jelentős, igen jelentős része így vagy úgy, ilyen vagy olyan fokon, élete ebben vagy abban a szakaszában agnosztikus tudatú, lélekállapotú.

3. Kosztolányi, kivált ebben a szakaszában, azzal a kvietista agnoszticizmussal, amelynek megtestesítője tudatában a lusta, a cinikus, a léha, az erkölcsi értelműen nihilista tétlen tudomásulvételle, cselekvésében pedig érdekösztönei, ösztönérdekai vezérlésére hagyatkozik, keményen küzd. E kötetének szinte minden jelentős versében az élet végességgel szembesülő létértelem, létérték kérdésének, keresésének valaminő eszmélő-intuíciós élménye rögzül.

A soha ki nem iktatható szenvedésnek és a testvériesítő részvételnek fölemelő ereje a címadó szonettciklusban, a cselekvés, a gondolat, az átélés beteljesültsége élményének vágya a *Harsány kiáltásokban*, a bátor, a józan, az illúziómentes, a sztoikus életismereté a *Ha negyvenévesben*, az áltató álérték s az ámító álérték ironikus elutasítása az *Esti*

Kornél énekében, a hazug, az öncsaló életmítoszok, a harsány üdvtanok megvetése a *Marcus Aurelius*ban, az önfeledt természetesség csalóka bűvöletének melancholikus-csúfondáros megjelenítése a *Bolognában* és így tovább a *Halotti Beszéd* minden egyes sajátélet különértékének hódolatán és mulandóságán, a *Hajnali részegség* egyetemes összefüggésbe, univerzális értelembbe tartozó sejtelmén át az *Ének a semmiről* nagyfeszültségű, sztoikus-heroikus visszafogottságú szembenézéséig az időbeliségbe zárt egyén testi-lelki lényének semmibe hullásával, a léttelenség szorongatásával.

4. Ez utóbbi verset az elmúlt időszakban hivatalosnak számító *Hét évszázad* című antológia korábban következetesen kihagyta, s csak az utóbbi időben (folytonos sürgetésünkre) vette fel. Holott a költő kötete összegzéséül, lezárásául, végkövetkeztetéséül szánta, tekintette. Így érthető, hogy nemcsak gondolkodói egyénisége, élet- és létszemlélete, szellemi-lelki alakulása tekintetében, hanem alkotásmódja, alkotói felfogása, közlési modora szemszögéből is kikerülhetetlen nagy költeményei közé tartozik. Nem is szólva művészi képességének, eszmélői bátorságának arról a lenyűgöző fölényű, de előkelő szoliditással rejtett nyelvi-poétikai megnyilvánulásáról, amely a gyötrően tragikus, a mélyen melancholikusba, a mélyen melancholikus, a tartózkodóan személyes meditatívba, a személyes meditatívot pedig a magától értetődő, természetszerűt mondó *szentenciózusba* játszotta, általánosította át. Úgy azonban, hogy e szentenciózus alapjellegben mindenkinek megőrizte érzelmi valórlétét s valamennyit együtt kesernyés vigasságú, öniróniásan vállalt rezignációba váltotta át.

Ének a semmiről

Amit ma tartok, azt elejtem,
Amit ma tudtam, elfelejtem,
az arcomat kezembe rejtem,
s elnyúlok az üres sötétben,
a mélyen-áramló delejben.

Annál, mi van, a semmi ősebb,
még énnekem is ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel erősebb
és tartósabb is, mint az élet,
mely vérrel ázott és merő seb.

Szokatlan-új itt ez a köntös,
pár évre szóló, szűk, de göncös,
rossz gúnya, melyet a könny öntöz,
beh otthonos lesz majd a régi,
a végtelen, a bő, közömbös.

Én is öröktől ebbe voltam,
a semmiségre ráomoltam,
míg nem javultam és romoltam,
tanulni sem kell, tudjuk ezt rég:
eltűnni és feküdni holtan.

Ha félsz, a másvilágba írd át,
verd a halottak néma sírját
tudd meg konok nyugalmuk íráját,
de nem felelnek, úgy felelnek,
bírjuk mi is, ha ők kibírják.

Pajtás, dalolj hát, mondd utánam:
Mi volt a mi bajunk korábban,
hogy nem jártunk a föld porában?
Mi fájt szivednek és szívemnek
Caesar, Napoleon korában?

A viszonylag ritka jambusi kilencest archaikus fintorú vagy ősegyyszerűségű teljes vagy ragrímekkel megrakottan indítja. S a lehető legegyszerűbb összetételű, azonos vagy rokonszerkezetű, ismétlődve egymásra sorakozó, többször egymást ellentétező, s így egyszerre hangsúlyos, de egyben pátoszt is lefogó kijelentő mondatokkal, melyek szinte mindig egy-egy sort, egy-egy lélegzetvételt töltenek ki. S amelyek sormetszeteik s a metszetek által határolt ellentéteik által igazi, szép, természetes, *szólás-közmondás*-szerű beszédtagoltságúak:

Amit ma tartok, || azt *elejtem*,
amit ma tudtam, || *elfelejtem*,
.....
Annál, mi van || a semmi *ősebb*,
még énnekem is || ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel || erősebb.

S amint nem engedi, hogy ragrímei és tagolásai személytelenül egyhangúvá, művésztelenül mondókássá-klapan-ciássá váljanak, ugyanúgy kijelentő mondatsorából, köznapi szókincséből, gesztustárából, szcenikájából a meglepetés erejével ugrik elő egy-egy erős érzelmi töltésű ritka mondatfűzés, sajátos szókapcsolat, mozdulatkép, állapotjelölés:

s *elnyúlok* az üres sötétben,
a *mélyen-áramló delejben*.

.....
és *tartósabb* is, mint az élet,
mely *vérrel ázott és merő seb*.

Ragrímeit pedig szépcsengésű, néha szinte már bursikóz játéku, különböző szófajú s különböző mondatrész-szerepű sorvégződésekkkel váltja föl s a gyöngéden érzelmes, mármár szecessziós ízű szó- és gesztuskinszbe rusztikus elemeket vegyít, olvaszt:

Szokatlan-új itt ez a *köntös*,
pár évre szóló, szűk, de *göncös*,
rossz *gúnya*, melyet a könny *öntöz*

Külön érdemes figyelni arra a vers szentenciózus forma-jellegét s eredménykijelentő-összefoglaló szerepét-jelentését illetően, mily nagy részint a nagyon köznapi igei állítmányok, s ezeken belül éppen a létigés állítmányok száma, s mennyiszer él az általánosításra különösen alkalmas magyar nyelvi sajátossággal, a névszói állítmánnyal:

Annál, mi *van*, a semmi *ősebb*,
még énnekem is *ismerősebb*,
rossz sem *lehet*, mivel *erősebb*
és *tartósabb* is, mint az élet,
mely *vérrel ázott és merő seb*.

Hozzá kell venni ehhez egy fontos, nagyon hangsúlyos elemet. Olyat, amelyen rendszerint átsiklik a cifra kifejezé-

sekre szoktatott-oktatott szem. A vonatkozó és a mutató névmás ez, melynek, – köztudott – magában „szótári”, „fogalmi” jelentése nincs, csak mondatban, szövegösszefüggésben nyer jelentést. Holott itt ez a beszéd magja, erre *vonatkozik*, erre *mutat* minden fogalmian jelentéses elem. Ettől, az ezekkel való kapcsolástól nyernek igazán súlyt. „*Amit* ma tartok” – így kezdi, s így folytatja „*azt* elejtem”. A véle teljesen párhuzamos második mondat: „*amit* ma tudtam, [*azt*] elfelejtem” –: nemcsak megerősíti, hanem igen világosan pontosítja is az előző jelentését, s a beszélő egész tudatvilágára vonatkoztatja a két névmást; ez lesz a két névmás beszédszerkezet-adta jelentése. Mindezt a második verszak csodálatos találatú fölütése teljesen egyértelművé teszi azzal, hogy a *vonatkozó* névmást egybekapcsolja a mellékmondatban a *létigével*; a beszédszerkezetben a *legszélesebb jelentésű* s beszédszerkezet nélkül a *legjelentéselenebb* igével: „*Annál, mi van, a semmi ősebb*”. Az „*annál, mi van*” tehát ebben a szerkezetben annyit jelent: *minden létezőnél* ősebb. (Was ‚wesent‘ – mondaná tán a filozófus).

Végül úgy tesz eleget a nagy művek, ezúttal a nagy versek amaz alapkövetelményének, miszerint folyton emelkedniök kell, egyre telítettebbé és határozottabbá kell lenniök mind a nyelvi hangzat, mind a szerkezeti jelleg, mind az előadásmód, mind a jelentés- és magatartássugallás tekintetében, hogy mintegy sűrítve megismétli a kijelentő szentenciózusság addigi elemeit. Az ötödik strófában már nemcsak a közmondások, a szólások, hanem a szabályok, a parancsolatok második személye egyesül s fokozza föl egymást a magában s a magával küzdő ember magának szólásával. Hogy végre, az egyetemesebb többes elsőre váltva

kimondja roppant keménységgel és egyszerűséggel magatartása vállaló véghatározatát:

bírjuk mi is, ha ők kibírják.

Kosztolányi, ismeretes, nem kedvelte Adyt. Túlságosan szónokiasnak, patétikusnak, hangosnak, harsánynak, hirdetőnek vélte. Ezt a strófát azonban páratlan tömörségével, zsúfolt mondatfajváltogató, mesteri retorikájával, tagadó-állító ellentétpárjaival, magas mítoszias scenikájával s végsoarának (végvallomásának) elliptikus-hiátusos kapcsolásával, kinyilvánító, fogadalmas rácsapásával óhatatlanul a patetikusság veszélye kísérti:

.....
de nem felelnek, úgy felelnek,
bírjuk mi is, ha ők kibírják.

Ám ez a mindentudó vers- és nyelvművész most is remekül ellensúlyoz. Az első strófák tiszta rímeit s mondatpárhuzamait hozza vissza, de immár nem ragrímeit s kijelentő formáit, hanem egyiket rafinált szófaj- és mondatrész-vegyítéssel, finom archaizálással, a másikat enyhén groteszk, csúfondáros, kihívó fölszólítással:

Ha félsz, a másvilágba írd át,
verd a halottak néma sírját,
tudd meg konok nyugalmuk ídját

Ám még ezzel sem elégszik meg. Hozzácsatol oldásként, búcsúzásként, ellenpontként egy vágáns és szegénylegényes hangnemű, fanyar vidámságú, álhetykeségű, műkönnyedségű strófakezdetet:

Pajtás, dalolj hát, mondd utánam:
Mi volt a mi bajunk korábban,
hogyan nem jártunk a föld porában?

S egy túlnagyítással, történeti távlatú héroszemlegetéssel, messzi közhely-névodavetéssel, ironizált pátoszú, kicsit szentimentalizáló, azaz pátoszból visszarántó, szónoki kérdéses strófazárást:

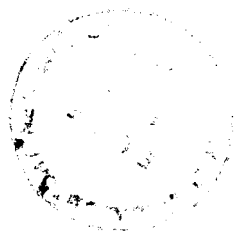
Mi fájt szivednek és szivemnek
Caesar, Napoleon korában?

Az *Ének a semmiről* nem kvietista, erkölcsi nihilizmus kifejezője. Kosztolányi nem adta föl a „wollen”-t. Nem adta föl, hogy a maga sorsa értelmét, magyarázatát, értékét, menetét más határozza meg, avagy ne legyen meghatározva. Inkább vállalta, inkább akarta a Nichts-et, mintsem akarásról, az értelem- és magyarázatakarásról való lemondást, az üres vagy divatos szólamosságba menekülést.

Keserű nagy vers ez, ámde mégsem az utolsó szó tőle e tekintetben, e kérdéskörben. A *Szeptemberi áhítat*ban újra, még egyszer szembenéz vele.

49325

[Következő számunkban folytatjuk.]



A befejezetlen múlt
– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről –

(*Virágzás és válság*) F. R. Leavis az irodalomtörténet-írást az értelem tudományának nevezte (discipline of intelligence). Ez az elnevezés több mindent jelenthetett mondatának összefüggésében, jelenthette azt, hogy értelmes és intelligens tudomány, jelenthette hogy az értelemmel és intelligenciával van kapcsolatban, továbbá jelenthette azt is, hogy róla magáról, vagyis az értelemről szól. Az irodalomra vonatkozó tudatról.¹ Ismeretes, hogy nálunk Horváth János ehhez hasonlóan, de már évtizedekkel korábban az irodalomtörténetet az irodalmi tudathoz kapcsolta, s az irodalomtörténet-írást már-már az irodalmi tudat letéteményeseként jelölte meg.²

Nehéz lenne egyértelmű, meggyőző és mindenki számára elfogadható meghatározást találni arra, mit nevezünk irodalomtörténet-írásnak az irodalommal foglalkozó és avval kapcsolatban lévő kutatás- és írásbeliség-formák nagy csoportján belül. A tágabb fogalmi kört, mely felöleli e tevékenységet, a francia legtöbbször critique littéraire-nek az angol criticismnek, vagy (mint Leavis is) literary studynak nevezi. Definíciójuk ott is közhelyszerű vagy bizonytalan.³ Az egész kör tudomány-mivolta sem látszik bizonyosnak. „Art de juger une oeuvre” – mondja a Larousse a legtágabb

fogalmi körnek tekinthető kritika értelmező szótári meghatározásaként. Ismeretes, hogy nálunk elsőnek Pápay Sámuel kísérletezett avval, hogy tömören definiálja mibenlétét, de ő 1808-ban még a literatúra szót használta megnevezésként, ez viszont az ő korában túlságosan széles jelentéssel bírt ahhoz, hogy a mai fogalmaink számára támpont lehessen.⁴

Használható és pontos meghatározás nélkül is elmondható azonban, hogy a romantika óta e stúdiumok történeti csoportjának mindenütt, így nálunk is megnövekedett a jelentősége az irodalmi életben és a literátus kultúrában. Átalakult a funkciója és a működési módja is. Tényrögzítő, leíró és rendszerező szerepe egyre inkább konstitutív, művelődésalkotó szereppé vált, és egyre nagyobb befolyásra tett szert az olvasóközönség hagyománytudatának és ízlésvilágának változásaiban. Általában elmondható volt hosszú ideig e tudományról, amit Béládi Miklós Horváth János alapján a magyar szellemi életről írva úgy fogalmazott meg, hogy már-már „az irodalommal egyenrangú szerepet vívott ki magának, és vele eszmei párost alkotva, ugyanazt vizsgálta és tartotta számon, amit az irodalom hordozott: a nemzeti szellem írásban megnyilatkozó lelki és erkölcsi értékeit”.⁵ Ha nem is mindenütt és nem is mindig működött ilyen manifesztumos, zászlólengető módon, közönségformáló hatása mégis majdnem mindig tetten érhető a 19–20. században.

Van példa az ellenkező véleményre. Akadtak, akik tagadták e pozitív munkálkodást és a romantikus nemzeti irodalomtörténet kibontakozása óta eltelt egész időszakot folyamatos visszafejlődésnek nevezték. Közéjük tartozott Hans Robert Jauss, aki 1967-ben megjelent tanulmányában százötvenéves hanyatlást emlegetett.⁶ Ha ezt túlzásnak tartjuk is,

ha inkább csak figyelemfölkeltő, retorikus fogalmazásnak tekintjük is ezt a kijelentést, mintsem valódi történeti érvelésnek, annyi bizonyos, hogy az utóbbi évtizedekben megállni látszott az irodalomtörténet-írás ízlés- és tudatformáló működése. Most jelek szerint csakugyan bevégeztetett egy több mint egy évszázadig tartó tudományfejlődési szakasz.

Ez eddig még sem nálunk, sem a nemzetközi tudományos életben nem mutatkozott meg nyíltan; még változatlan maradt a kutatási témák kiterjedt köre. Ez a fejlemény még nem érhető tetten statisztikai adatokban, még nem csökkent jelentősen a megjelenő munkák, könyvek, cikkek, tanulmányok száma. De megnyilvánul abban a tényben, hogy egyre több resztudomány fejezi ki tanácsalanságát a történetiség mibenlétét illetően, egyre többször vonják kétségbe a történeti alapú vizsgálat és ítéletalkotás hatékonyságát, sőt pusztá lehetőségét vagy éppen az irodalmi életben és a literátus köztudatban betöltött rendeltetését, jótékony munkálkodását is kérdésesnek tartják. George Watson írt arról, „hogy míg a 20. század második felében az irodalomtörténet-kutatás – különösen, ami a mennyiséget illeti – virágzóbb, mint bármikor korábban, a jelenkor vezető teoretikusai, esztéták, moralisták, formalisták, mítoszkritikusok, a strukturalista nyelvészeti képviselői egyaránt, elméleteikben szinte egyetemesen negligálták, sőt el is ítélték az irodalom tanulmányozásának történeti megalapozását”.⁷

Nem fokozatosan növekvő és folyamatosan kumulálódó fejlemény ez, hanem fordulatszerű tudomány-átrendeződés. Az irodalomtörténet-írással szemben megnyilatkozó kriticista fordulat az 1960-as években következett be: akkor tájt, amikor nálunk megjelent a hatkötetes akadémiai kézi-

könyv. Ez volt az az idő, amikor úgy látszott, hogy „az irodalomtörténet-írás egész Európában mélypontra jutott [és] semmiféle ösztönzéssel nem tudott szolgálni”.⁸ E fordulat hatására írta meg René Wellek *Az irodalomtörténet bukása* című tanulmányát. Arról írt ebben, hogy az a tudomány, mely valamikor mindenféle diszciplínát magába vegyítő „Allerleiwissenschaftnek” indult, bekebelezte a pszichológiát, politikát, filozófiát, magába szívta csaknem az összes társadalomtudományt, mostanra alapvetően kérdéssé vált, mivel éppen alapjait ingatják meg. Az újabb elméleti vélemények szerint nincs előrehaladás, nincs fejlődés, csak írók, intézmények és módszerek története van. „Ez pedig – tette hozzá elégikus szomorúsággal –, legalábbis számomra egy illúziónak végét jelenti, az irodalomtörténet bukását.”⁹

A magyar irodalomtörténet-írást a tudományirányítási és ideológiai késleltetés gátolta meg abban, hogy már az 1960-as években szembenézhesen a tudománytörténeti válság képletével. A módszertani kutatások visszatartása, megnehezítése vagy éppen szüntelen megbélyegzése máig ható károkat okozott, de bármilyen furcsán hangzik, utólag azt kell mondanunk, hogy a késleltetés nemcsak kárára volt tudományunknak, hanem akaratlan előnyére is szolgált. A régi és az új közé ugyanis beékelődött egy másfél-két évtizedes „naiv” korszak, egy tudományfejlődési ütközőzóna, s ennek következtében többnyire letisztultabb, kiegyensúlyozottabb formában érkeztek el ide a posztmodern felé vezető, majd az azt alkotó elméleti irányok. Akadtak ebben az időben, s előfordulnak ma is túlbuzgó, modernkedő, neofita fellángolások, de ezek nem voltak s nem is lettek jellegadóak. Kialakult egy átmeneti szakasz, mely a világnak

ezen a táján nem hirtelen váltással, hanem fokozatosan vezetett át a marxizmus ötvenes évekbeli determinatív és társadalom-teleologikus szemléleti formájából (mely néhány lényeges ponton csak előjelekben különbözött a nemzeti szellemű konzervativizmus tradicionális felfogásától) egy minden irányban nyitott, korszerű szemlélethez. A fokozatos küzdelem e nyitottságért, a megharcoltság objektiválódott kutatásokban, könyvekben, tanulmányokban, vagy mint az intézeti Kritika esetében, folyóiratszerkesztési elvekben és gyakorlatban.

A vereséghangulat évekkel később érkezett el Hegyeshalomtól keletre, akkor lépte át a határt, amikor az új elméleti kutatások fényében már a válságból való kilábalás lehetőségei is föl-fölvillantak. Ekkor írta Béládi Miklós azt a tanulmányát, amely már címével jelezte az ambiguis viszonyt, egyszerre mondta a „nemet” és az „igent”: *Az irodalomtörténet válsága – az irodalomtudomány megújulása*.¹⁰ Azt jelentette ez a cím, hogy felül kell vizsgálnunk az irodalomtörténet korábbi módszereit és célkitűzéseit, újra át kell gondolnunk az olyan kiindulópontokat, hogy mi az irodalom szerepe a társadalomban, melyek az irodalom és társadalom konkordanciái, mit jelent az immanencia, rekonstruálható-e egy történelmi állapot, mi a befogadás szerepe a hagyománytudatban stb. Azt jelentette ez a cím, hogy a tradicionális, leíró és érték-deklaratív irodalomtörténet válságából az irodalomelméleti kutatások eredményeinek módszeres átgondolása vezethet ki. A megkésettség ezért abban nyilvánult meg nálunk, hogy itt nem az irodalomtörténet provokálta az irodalomelméletet, hanem fordítva, az irodalomelmélet – és tegyük hozzá, az élő iroda-

lommal kapcsolatban lévő és elméleti felkészültségű kritika – sürgetett változásokat a történeti tudományágban.¹¹

A 60-as évektől kezdődő válságtudat, vagy kevésbé publicisztikus szóval kifejezve, éles tudománykritika nem csak az irodalomtörténetben ütötte föl fejét. Látnunk kell szélesebb horizontját a társtudományokban, mindenekelőtt a művészetek történetével foglalkozó tudományágakban. Hasonlóképpen vélekedtek a művészettörténészek is, hasonló kritikával illették saját diszciplínájukat, s ha figyelmet fölkeltően akartak fogalmazni, akkor a „művészettörténet végéről” értekeztek, mint Hans Belting.¹² Még a filozófiát is átjárta ez a kriticismus, és Heidegger egyik kései előadásában a filozófia végét jósolta: „A filozófia föloldódik az általa életre hívott pozitív tudományokban, a szociológiában, az antropológiában, a logikában, a szemantikában; és nem kell nagy jóstehetség annak fölismeréséhez, hogy a vezető alaptudomány nemsokára a kibernetika lesz. [...] A filozófia vége a tudományos-technikai világ [...] s az ennek a világnak megfelelő társadalmi rend győzelmeként jelenik meg. A filozófia vége annyi, mint az [...] európai gondolkodásban megalapozott világcivilizáció kezdete.”¹³

Ha az eddig idézett tudomány-krizeológia megállapításai után fölidézzük Daniel Bell tanulmányát „az ideológia végéről”¹⁴ és Francis Fukuyama hegeliánus fogantatású, világsikert és sok ellenkezést egyszerre kiváltott történetfilozófiai esszéjét a „történelem végéről”,¹⁵ akkor kirajzolódik előttünk e kérdések aktuális politikai és társadalmi körvonalai. Az általános végítéleti hangulat a 60-as években elkezdődött változásokkal függött össze, a nyitott és zárt társadalmak rendszerének háború nélküli háborújával, a neoliberalizációs folyamatokkal volt kapcsolatban, s abból a

zavarodottságból eredt, amellyel az ideológus tudományokat eltöltötték a történelem és az eszmék – hegeli értelemben vett – szüntelen „cselei”. Ezek alkották e jelenségek szélesebb hátterét, vagy ha úgy tetszik, alapját. Ennek az alkotó tényezőnek bővebb tárgyalásától itt mégis el kell tekintenünk, ha tudományágunk, az irodalomtörténet-írás kérdéseit elvi szinten és mégis konkrétan, túlságos általánosítások nélkül kívánjuk megvizsgálni.

*

(Elméleti megfontolások) Az elméleti viták, megjegyzések, bírálatok, elvi megfontolások és módszertani kísérletek – amelyek az általános irodalomtudomány oldaláról érintették az irodalomtörténet-írást és érzékelhetően visszahatottak működésére – alapvető kérdések tisztázását kezdték el. Fölidézésük révén az elméleti általánosítás magasabb szintjéről, de még tárgyszerű közvetlenséggel lehet szemügyre venni az irodalomtörténet közeli múltját, jelen állapotát és kilátásait. Olyan terület ez, ahol az irodalomtörténet szorosan hozzákapcsolódik az irodalomelmülethez s a kettő csak erőltetetten választható el egymástól.

Minden tudománymeghatározás elhatárolások és szegmentálások sorozatából áll. És minden tudománymeghatározás az elméleti tudatosság szintjén fogalmaz meg gyakorlati kérdéseket. Egy portrémonográfiát vagy korszakrajzot, vagy bármilyen fajta tanulmányt átszövi és befolyásolja szerzőjének meggyőződése az irodalomtörténet és a történelem, az irodalomtörténet és nemzet, az irodalomtörténet és társtudományok, az irodalomtörténet és a kritika stb. kapcsolatáról és összefüggéséről. Nem pusztá elvontságok

ezek. Az ilyen meggyőződések vagy feltevések rendszere meghatározza az oktatást is, ekképpen közvetlen gyakorlati következményei vannak, hiszen például a középiskolai tantervekben vagy egy modern irodalommal foglalkozó tanszéken el kell dönten, hogy az oktatás tárgya legyen-e az élő irodalom vagy ne, el kell dönten, hol van a „történelem vége”, létezik-e ilyen egyáltalán.

Az irodalomtörténet tárgyat és illetőségi körét érintő viták leginkább az irodalomtörténet és a kritika határainak elmosódásában értenek egyet. Mértékadó irodalomtörténészek ma már nem állítanak olyasmit, hogy az irodalomtörténeti vizsgálathoz bizonyos időtávolságra, „perspektívára” van szükség, és az élő irodalom „túl közel” van ahhoz, hogy tudományos feldolgozás tárgya lehessen. Az ilyen vélekedésekhez meg kellene határozni a szükséges távolság mértékét, tíz év, ötven év, száz év, ami képtelenség volna, mert valódi objektivitás híján személyenként más és más lenne. De elvileg is helytelen volna az időhatárokhoz kötött iskolás különbségtétel. A kritika része az irodalomtörténetnek s az élő irodalom éppen rajta keresztül fejt ki hatását a tudomány szemléletére és módszereire. Sőtér István írt arról, hogy az irodalomtörténet nem lehet meg a kritika eszközei nélkül, sőt „az térítené vissza az irodalomhoz”, ha művelői olyan eleven és friss szemlélettel közelednének a múlt műveihöz, ahogy az igazán jó kritikusok tudják megragadni a jelen műveit.¹⁶ Máshonnan megközelítve a kritika és az irodalomtörténet szükségszerű összeszővődését, be kell látnunk, hogy a múlt olyan kaleidoszkóp, amelyet a jelenből nézünk, s a történeti korszakok mindig a jelen preferenciái szerint értékelődnek át. Kulcsár Szabó Ernő állapítja meg ezzel kapcsolatban, hogy egy nemzet irodalomtörténetét

sohasem az irodalomtörténészek írják újra, hanem „mindig az élő irodalmiság”.¹⁷ Ezért is vallja kárát a tudomány annak, hogy nálunk a legtöbb irodalomtörténész csak fiatalabb korában foglalkozik az élő irodalommal, aztán visszavonul a kritika területéről a közelebbi vagy távolabbi múlt egy kiválasztott korszakához. A legtöbb történeti újdonságot ma is azok a pályatársaink hozzák, akik többé-kevésbé rendszeres figyelemmel tudják kísérni az élő, kortárs irodalmat.

Az irodalomtörténet-írás történetiség-fogalmának problematikussá válását nem a jelen és a múlt gyakorlati egybefonódása, hanem sokkal inkább skolasztikus szétválasztása okozta és okozza. Hozzájárult ehhez a strukturalizmus vadhajtasaként keletkezett scientifista szemlélet is, mely sokszor a lingviszticizmus alakját öltötte magára. Az a – későbbi kutatások fényében hamisnak bizonyult – illúzió, hogy a nyelvi műalkotás mint tökéletes objektivitás, önmagában vizsgálható tárgyszerűség a nyelvtudomány egzakt-sági körébe emeli az irodalomtörténetet (eltekinthetve attól, hogy a nyelvi jelenségek természettudományos értelemben vett tárgyszerűsége is kérdéses), fölöslegessé tette és kiiktatta a történeti dimenziót. A strukturalizmus hajlamos volt azt sugalmazni, hogy az értékek az irodalmi művek objektív mivoltában, nyelvi tárgylétben képződnek és megragadásukhoz nincs szükség a történeti megközelítés bonyolult és bizonytalan eszközeire. A másik véglet, mely ugyancsak rossz hírbe hozta a történetiséget, a lapos historizmus volt, a vulgáris és analogizáló történetieskedés. Ez a módszer a múltbeli folyamatokban és jelenségekben nem jelenbeli problémák eredetét és forrását kereste, hanem az aktualitások képeskönyvét, példáit és tanító célzatú hasonlatait vélte minduntalan felfedezni látványos, publicisztikus formában.

A vulgarizáló és leegyszerűsítő eljárások oly csábítóak voltak, hogy a strukturalizmus ellenhatásaként keletkezett recepcióesztétika és hermeneutika is „visszahistorizálódott” néha, pedig az újabb elméletek szerint az igazi történetiség nem a metaforikus, példázatszerű összekapcsolásban, hanem a múlt és jelen dialógusviszonyában rejlik. Bonyhai Gábor, aki minderről részletesen írt, Gadamer (s mögötte Heidegger) alapján arra a megállapításra jutott, hogy a múlt megértésének önmegértéssé kell válnia, a múltnak a kérdéshorizontok összeolvadása révén integrálódnia kell a jelenbe.¹⁸

Az erről szóló vitákban jogosan merült fel az aggodalom, hogy a strukturalizmus hiú objektivitás-hitét felváltó újabb irányok viszont történelmi relativizmushoz és a bizonytalanságok nagy tömegéhez vezetnek. „Az irodalomtudomány, amely tárgyát már-már szilárdan megtalálni vélte az irodalmi műalkotásban mint esztétikai képződményben – írta Szili József –, az irodalom és az irodalmi mű meghatározásának ismeretelméleti nehézségei, illetve történelmi relativitása folytán tovább vajúdik, s önreflexióiban mind fenyegetőbb a kétség: vajon e tárgy nem pusztán az »esztétikai tudat« terméke-e?”¹⁹ Valóban föltűntek a scientifista objektivitást feltételező elméletek szemközti oldalán neorelativista és neosubjektivista törekvések, melyek nyíltan vállalták ezt a kockázatot. „Nem tartható az az irodalomtörténeti előföltetés, miszerint a történeti vizsgálódás során lehetséges a múlt eseményeit rekonstruálnunk, s Történelmi Igazságot elérnünk” – írta Odorics Ferenc.²⁰ Majd Siegfried J. Schmidt-et idézve leszögezte: „Csakis szubjektumtól függő tudás létezik...”²¹ Ebből pedig már önként adódott a válasz arra a kérdésre, hogy mi történik, ha valaki megírja a magyar

irodalom történetét: „a szöveg mintegy apropóján beszámol belső, mentális állapotairól. Így az irodalomtörténész írásműve nem a magyar irodalom egymást követő állapotait fogja rögzíteni, hanem az időben egymást követően létrejött művek által az irodalmárban képződött mentális struktúrák egymásutániságáról fog számot adni: azaz magán-irodalomtörténetet konstruál”.²²

Elvontabb és filozofikusabb terminológiát használva, de lényegében a századforduló és századelő alapvető kérdései tértek vissza ezeknek az egymással vitatkozó elméleteknek a mélyén. Az a két ellentétes dimenzió-pólus kelt új életre a modern hermeneutika iskoláit kijárva, amelyet valamikor Alois Riegl és Theodor Lipps neve jelölt. Tarnay László is, mintha a hajdani „Kunstwollen”-teória ellen szolgáltatott volna érvet azt hangsúlyozva, hogy a beszélő csak egy részét tudja közvetíteni annak, ami szándékában áll, „megnyilatkozása gondolatainak kevesebb-mint-literális interpretációja”.²³

Más oldalról, de ugyancsak ellentétes felfogások fogalmazódtak meg az irodalomtörténet társadalmiságáról és önelvűségéről. Varjas Béla úgy emlékezett, hogy Horváth Jánostól tanulta meg a társadalomtörténeti együttthatók különös szerepét az irodalomban, tőle tanulta, hogy az irodalom jelenségei rendszerint nem magyarázhatók meg csupán belső, irodalmi tényezőkből.²⁴ Kulcsár Szabó Ernő viszont éppen azt idézte Horváth Jánostól, hogy az irodalomtörténetnek „irodalmi elvről, önelvű rendszerezésről kell gondoskodnia” vizsgálataihoz.²⁵ Talán éppen e körül a kérdés körül forgott a legtöbb vita: az váltotta ki a legtöbb nézetkülönbséget, hogy az irodalomtörténet és maga az irodalom milyen mértékben önálló, mennyiben tekinthető

immanensnek és mennyiben kötődik társadalmi és történelmi meghatározottságokhoz, illetve ezeket hogyan és milyen mértékben kell tárgyalásban, sőt talán már módszerében is érvényesítenie. A marxista determinációs felfogás és társadalmi tükrözésemélet csak egyike volt azoknak az irodalomtörténet-írásra hatással lévő elméleteknek, melyek az irodalmi értékmegvalósulást külső, környezeti tényezőkhöz (is) kötötték. Lukács György – különösen 1945–1948 között, amikor a magyar irodalomtörténet „revízióját” sürgette – hangoztatott politikai, publicisztikai nézeteket arról, hogy az irodalom vizsgálatánál a magyar nép konkrét helyzetét kell kiindulási pontnak venni²⁶, hogy az irodalomnak mindenekelőtt a haladáshoz való viszonyát kell tisztázni, a haladás pedig „elsősorban gazdasági és társadalmi kategória”²⁷, hogy „a legjobb és legnagyobb magyar irodalom mindig politikai irodalom volt”²⁸, s hogy „irodalmunk reflexe a magyar nép szabadságáért, függetlenségéért, boldogságáért vívott harcának”²⁹.

A magyar irodalom mint a nemzet megnyilatkozása, mint a nemzeti élet fontos, ha nem éppen legfontosabb őrhelye: ezek a romantika korából továbbhagyományozódó nézetek ugyancsak át- meg átszöttek irodalomtörténetünket a legutóbbi időig. Ezek is az önelvű irodalomról szóló elvekkel szemben lévő póluson kristályosodtak ki. A nemzeti lényegkifejezés mint irodalmi értékkonstitúció jóval a romantika kora után is az alapkérdések közé tartozott, s szüntelen viták forrása maradt. Fülep Lajos – akinek nemzeti felelősségét és elköteleződését aligha lehet kétségbe vonni – visszakanyarodott a romantikus felfogástól ahhoz az aufklärista állásponthoz, hogy a nemzeti különbség az egységes emberi lényeket körülvevő forma különbözősége.³⁰ Evvel szemben

Féja Géza a 40-es évek újnacionalizmusának ihlete alatt azt emelte ki *Magyar irodalomszemléletében*, hogy „az irodalomtörténet-írás nézőpontjai között uralkodnia kell a sajátos, eredeti magyarság keresésének”.³¹ Alig néhány esztendővel később, a háború utáni években Németh László egy ideális-illúziós nemzetfölöttiség eljöveteletét jósolta (irodalomszemléletének erre a vonására sem hívei, sem bírálói közül nem sokan szoktak hivatkozni): „Nincsen többé nemzeti sors; az egész emberiség egy nemzet, a sorsa együtt dől el: jogom, sőt kötelességem az egészért gondolkodni. Mi még benn vagyunk a nemzeti sors szűk burkában, ez meglátszik nyomorodásainkon”.³² Klaniczay Tibor viszont – aki pedig azok közé tartozott, akik legtöbbet tettek azért, hogy irodalomtörténet-írásunk a 60-as évektől kezdve fokozatosan nyitottabb és korszerűbb lett – másfél évtizeddel később nem ilyen idealisztikusan, hanem doktrinér módon vetette föl a nemzeti jelleg kérdéskörével való leszámolást.³³

Különféle, sőt ellentétes vélemények születtek az elmúlt évtizedekben az irodalomnak és történelemnek azt a legkülső érintkezési felületét illetően, amelyben a periodizációs elvek és szempontok helyezkednek el. Kirajzol-e az irodalomváltozások folyamata egy, a történelmi változásoktól független korszakolási rendet, olyat, amely az irodalom benső öntörvényűségét tanúsítja, vagy az irodalmi makrostruktúrákat a történelem nagy folyamataihoz kell igazítani. Fölmerültek mindezek az elvi kérdések az akadémiai kézikönyv megjelenése utáni években a hat kötet részletanyagainak kritikáiban, az újjáalakuló Irodalomtörténet periodizációs vitájában³⁴, de újból és újból napirendre kerültek a későbbi évtizedek során is. Az 1969-es vitában Lukács György érvelt amellet, hogy az irodalom korszakfogalmai

nem immanens irodalmi fogalmak, hanem társadalomtörténeti összefüggései vannak³⁵, később – Lukácsétól eltérő álláspontonról indulva – Sőtér István hangoztatott hasonló elvet.³⁶ Az irodalom népi-nemzeti elköteleződésének híveként induló Béládi Miklós ebben a kérdésben az irodalom viszonylagos függetlenségét hangsúlyozta, és arról írt, hogy az „irodalomtörténetnek másfajta történelemmel van dolga, mint a történettudománynak: tárgyaik érintkeznek, de a lényegi pontokon különválnak egymástól”.³⁷

A kétféle történelem gondolata – egészen más összefüggésben, mint Béládinál – korábban megjelent Németh László irodalomszemléletében is. Megjelent abban a gondolatban, hogy a kanyargó, rossz történelemmel szemben ott található a mindig egyenes úton járó és egyenesen fejlődő irodalom. A történelem vehet rossz fordulatokat, de az irodalom egyenesen halad tovább.³⁸ Itt nincs hely annak bemutatására, milyen alapvető és benső rokonságban volt ez a gondolat Lukács 1930–40-es évekbeli realizmus diadala-elméletével, s hogyan állt szemben vele az az elmélet, amelyet legszínvonalasabban ugyancsak Lukács, de a fiatalkori Lukács képviselt avval a *Regényelméletén* végighúzó gondolattal, hogy a „tökéletes bűnösség kora” az irodalmi művek tökéletesedését is megakadályozza.

Az irodalom történelemfeletti étoszának eszméje, akár abban a formában nyert kifejezést, hogy az irodalom a nép és nemzet lényegi és állandó értékeinek megtestesítője, akár annak feltételezésében szólalt meg, hogy a tökéletes társadalom előhírnöke, egyaránt különleges feladatot ruházott az irodalomtörténet-írásra. Kiemelte a társadalomtudományok közül, mintegy magasabb szolgálatra rendelte és másfajta beszédmódot engedélyezett számára. Az újabb

tudománykritika rámutatott arra, hogy ez a szolgálattevő irodalomtörténet figyelmen kívül hagyhatta a társadalomtudományok egyre szorosabb tárgynyelvi és argumentációs követelményeit, s megnyilatkozhatott emelkedett, retorikus nyelven, deklaratív módon, nem-rationális érveléssel. Margócsy István ebből a szempontból e tudományág történetét (és nem csak legújabbkori történetét) a rationális, kritikai szemlélet és a kultikus irodalom-megközelítés küzdelmeként írta le.³⁹

Az effajta tudománykritika azonban nem jelentette azt, hogy azok, akik vitatták az irodalomnak tulajdonított túlzó és romantikus szerepeket, el akarták volna szigetelni az irodalmat a társadalomtól, s az irodalomvizsgálat feladatát programszerűen a benső, minden szemantikai-pragmatikai dimenziótól mentes vonások felkutatására óhajtották volna korlátozni. Nem volt számottevő súlya e vitákban az irodalmi immanenciát hirdető újformalizmusnak. Akik ezekről a kérdésekről elmélkedtek, inkább a társadalmi, emberi, nemzeti kapcsolatok és összefüggések valóságos és reális területeit keresték. Mindenekelőtt az ízlés- és tudatformálásban. Ebben a vonatkozásban merült fel az irodalomtörténet-írás (vagy a szót szélesebb értelemben használva: a kritika) sokrétűségének, többszörösen összetett voltának jellege. Interdiszciplinaritása, már-már ahhoz hasonlóan, ahogy Wellek említette a valamikori „Allerleiwissenschaftot”. De most nem avval a célkitűzéssel, hogy szívja magába a legkülönbélebb társtudományokat és szinte uralkodjék felettük, hanem avval a megfontolással, hogy ismerje meg és hívja segítségül őket.

Az így gondolkodó kutatók a diszciplína sajátosságát keresték és vélték megtalálni e sokrétűségben. Horváth

János az irodalomtörténet különös feladatát az irodalmi tudattal hozta kapcsolatba, s ezt az újabb megközelítések sem vonták kétségbe, csak úgy vélték, hogy ez a kapcsolat nem az általános vagy éppen feltételezett nemzeti célképzetekben tárgyasul, hanem a tradícióismeretben és normativitás-érzékben fejeződik ki. Az Arany János kritikai világát feltáró Dávidházi Péter cáfolta azokat a széles körben elterjedt nézeteket, hogy a kritika és irodalomtörténet az irodalom szolgálólánya, a művek reklámügynöksége kell hogy legyen, és ezzel szemben a diszciplína önállóságát, saját feladat-területét kereste. Munkája során azt a véleményt hangoztatta, hogy az önálló, ám a szellemi élettől mégsem elszakított, az adott korszaktól mégsem függetlenített, hanem abba beleágyazott tudomány-funkciót a normarendszer formálásában, az értékvilág alakításában lehet racionálisan értelmezhető keretek között megtalálni. A patetikus-kultikus feladatmeghatározás köréből kilépve már joggal idézhette egyetértően Gyulai Pált: „A kritikus nemcsak műformák felett ítél, hanem az erkölcs, társadalom és államelmélet legfontosabb elvei felett is, amennyiben mindez a költészet némely ágaival legszorosabb kapcsolatban van.”⁴⁰

Kibédi Varga Áron az irodalomtörténet működésének, funkcionálásának többközpontúsága és egymáson elhelyezkedő rétegzettsége mellett érvelt. „A hagyományos irodalomtörténet fogalomrendszerén belül – írta – a fogalmaknak három nagy típusát lehet megkülönböztetni. Az első típushoz azok az általános történelmi fogalmak tartoznak, melyek az irodalomtörténeten kívül is alkalmazhatók: század, nemzedék, irányzat, iskola, reakció, térhódítás, fénykor, utókor, fogadtatás, előfutár, tanítvány, epigon stb. Ezt

a fogalomtípust gyakran jellemzi a biológiai-teleológiai metaforizálás (például „reakció”, „előfutár”). A második típust a korszakjelző fogalmak alkotják, mint például reneszánsz, barokk, romantika, (szocialista) realizmus. A harmadik típushoz a szűkebb értelemben vett, általában nemzet-hez kötött, irodalomtörténeti fogalmakat sorolnám: Nyugat, urbánus, népi írók stb. A három típus az itt megadott sorrendben egyre nagyobb pontosságot, történeti-időbeli leszűkítést jelent. Kombinálásukat, azaz kombinálhatóságukat érdemes tanulmányozni, mert így ismerjük meg a hagyományos irodalomtörténetek alapműveleteit [...] A fogalomtípusok kombinálhatóságának vizsgálata során alakul ki az, amit Barthes a hagyományos irodalomtörténet »nyelvtanának« nevez.⁴¹

E tanulmány hangsúlyozta ugyan, hogy a hagyományos irodalomtörténetről beszél, de nem vonta kétségbe a hagyományos módozatok szerepét és jelentőségét az újabb irányok felől. A kombinálhatóság gondolatával a különféle megközelítések hierarchikus viszonya, sőt egyeduralmat kívánó vagy esetleg egymást kizáró jellege helyett összeegyeztetésük és együttes működésük mellett érvelt. A tudomány állapotával foglalkozó írások azonban nem mindig ilyen konszenzusra törekvő módon fogalmazták meg álláspontjukat. Mind szenvedélyesebben hangzott fel, hogy kenyértörésre kell vinni az elvi ellentéteket a tudomány módszereit és funkcióját illető régebbi és újabb elvek között. Nem egészen tíz évvel Kibédi Varga Áron tanulmánya után Kulcsár Szabó Ernő konszenzus helyett már „egyfajta új metodológiai deszenzus félreérthetetlen” jelzéseit látta és ennek értelmében írta, hogy „újra kell gondolkunk azt a néhány évtizede még egyezményesnek tekintett

metodológiai követelményt is, mely szerint az irodalomtudománynak – irányzati adottságai fenntartásával is – konvertálható formalizációs rendszerek kialakítására kell törekednie.⁴² A „konszenzus” és „deszenzus” egymást felváltó vagy egymás mellett élő koncepcióinak igazságát és e koncepciók megjelenését a továbbiakban már nem értelmezhetjük helyesen a tudományelméleti megfontolások leíró ismertetése révén. Vázlatos, rövid tudománytörténeti visszapillantásra lesz szükség ahhoz, hogy szerepüket pontosabban megítélhessük és aztán áttekinthessük a mára kialakult helyzetet, azon keresztül pedig azt, ami a teendőkből és a jövőbeli feladatokból belátható.

[A tanulmány második részét következő számunkban közöljük.]

- 1 LEAVIS, F. R., *English literature in our time and the university*; London, 1969, 85.
- 2 Horváth János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., 1976, 17–18.
- 3 Donner une définition de le critique littéraire, ce serait déjà indiquer les buts qu'elle se propose et les méthodes qu'elle emploie. Contentons-nous donc [...] de dire que la critique littéraire consiste à examiner les ouvrage et les auteurs anciens ou contemporains pour les élucider, les expliquer, les apprecier.” Evvel az általános meghatározással kezdődik a tárgyköréről szóló egyik legismertebb francia ismeretterjesztő munka. L. CARLONI, J.-C. et FILLOUX, Jean-C., *La critique littéraire*, Paris, 1960, 1.
- 4 „Magyar Literatura név alatt egy különös új tudományt tsinálhatunk, s ekkép határozhattuk meg: hogy az olly Tudomány, mely a Magyar Nyelvnek és Írástudásnak mind természeti mind történeti Állapotját, az írásbeli Előadás minden nemeire való alkalmaztatással adgya elő.” Idézi MARGÓCSY István, *Pápay Sámuel és literatúrája*, It 1980, 2. sz., 382.
- 5 BÉLÁDI Miklós, *Irodalomtörténet, kritika, élő irodalom* = *Az irodalomtörténet elmélete*, szerk. SZILI József, Bp., 1989, II. k., 251.

- 6 JAUSS, H. R., *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980, 1–2. sz., 8.
- 7 VÖ. SZILI József, *Vázlat az irodalomtörténet-elmélet helyzetéről = Az irodalomtörténet elmélete*, szerk. SZILI József, Bp., 1989, I. k., 26.
- 8 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új történetiség esélyei. A mai irodalomkutatás szellemi helyzetéről*, Alföld, 1990, 3. sz., 87.
- 9 WELLEK, René, *Az irodalomtörténet bukása*, Helikon, 1971, 1. sz., 10. Meg kell jegyezni, hogy Welék több mint tíz évvel e tanulmánya előtt már érkezett az összehasonlító irodalomtörténet válságáról. (*The Crisis of Comparative Literature. Proceedings of the The Second Congress of The International Comparative Literature Association at the University of North Carolina*, Chapel Hill, 1959, I. k., 159–172.) A tudományok és művészetek történetében jelen van egy szüntelen válságtudat (gondoljunk a „líra halálára”): e dolgozat nem erről a nem annyira valóságos, mint inkább didaktikus célú és retorikus „permanens krízisről” szól.
- 10 *Literatura* 1983, 1–4. sz., 47–60.
- 11 Az irodalomkritika megújító és irodalomszemlélet-változtató szerepéről bővebben írtam: K. Z., *Ezüstkor? Vaskor?*, Új Forrás, 1992, 7. sz., 15–35.
- 12 Idézi RADNÓTI Sándor, *Egy nagy tudomány frusztrációja*, Holmi, 1993, 1. sz., 146.
- 13 Idézi FEHÉR M. István, *Martin Heidegger*, Bp., 1992, 336.
- 14 BELL, Daniel, *Az ideológia vége*, Világosság, 1991, 2. sz., 93–103. és 4. sz., 241–248.
- 15 FUKUYAMA, Francis, *A történelem vége?*, Valóság, 1990, 3. sz., 16–31.
- 16 SÓTÉR István *Az irodalomtudomány dilemmája* (1970) = Uő, *Félkör*, Bp., 1979, 742–743.
- 17 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., 1992, kézirat, 2.
- 18 BONYHAI Gábor, *Hermeneutika és morfológia = Az irodalomtörténet elmélete*, szerk. SZILI József, Bp., 1989, I. k., 188.
- 19 SZILI József, *Vázlat az irodalomtörténet-elmélet helyzetéről = Az irodalomtörténet elmélete*, szerk. SZILI József, Bp., 1989, I. k., 31–32.
- 20 ODORICS Ferenc, *Konstruktivista irodalomtörténet-írás nem-konzervatív kerethen*, *Literatura*, 1990, 2. sz., 141.
- 21 Uo., 143.
- 22 Uo., 147.
- 23 TARNAY László, *Dialógus és irodalomtudomány. Egy kognitív elmélet problematológiai megalapozása*, *Literatura*, 1991, 2. sz., 163.
- 24 VARJAS Béla, *Irodalom és társadalomtörténet*, ItK 1980, 4. sz., 608.

- 25 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új történetiség esélyei. A mai irodalomkutatás szellemi helyzetéről*, Alföld, 1990, 3. sz., 83.
- 26 LUKÁCS György, *A magyar irodalomtörténet revíziója* = Uő, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., 1970, 500.
- 27 Uo., 509.
- 28 Uo., 491.
- 29 Uo., 495–496.
- 30 Vö. *Nemzeti öncélúság.* = F. L., *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970*, Bp., 1976, 153–184.
- 31 FÉJA Géza, *Magyar irodalomszemlélet*, Bp., é.n., [1942] 10.
- 32 NÉMETH László, *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 302. (Hasonló gondolatot vetett föl Babits az első világháború előtt egy évvel: „Nemzeti irodalmunk, egész nemzetiségünkkel együtt átalakulóban van, de átalakulóban van Európa, az európai élet és kultúra is. Minden jel arra vall, hogy a változások úgy politikai, mint kulturális téren az egyesülés felé irányulnak.” BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Bp., 1978, I. k., 419.)
- 33 „A nemzeti jelleg létezésének és szükségszerűségének az elismerése, a szocializmus viszonyai között, a szocialista nemzetek közösségében korántsem jelenti azonban minden áron való fenntartásának igényét. Sőt, nemcsak folytonos változásával, átalakulásával, hanem egyúttal intenzitásának állandó csökkenésével is számolnunk kell, hiszen a más irodalmaktól és művészetektől való nemzeti különbözőségeknek, azaz a nemzeti jellegnek erőssége függ a nemzetek közti válaszfalak nagyságától, a közöttük lévő különbségek mértékétől. E válaszfalakat ledönteni, a különbségeket csökkenteni akarjuk, s ezzel a nemzeteket egymáshoz közelebb hozni, majdani egybeolvadásuk feltételeit megteremteni. Szocialista országokban, szocialista irodalmakban tehát a nemzeti jellegért, annak erősítéséért síkraszállni egyet jelent a szocialista nemzeteket még elválasztó különbségek fenntartásával, ezek őrzésével, ápolásának szándékával, ami pedig a nacionalizmus egy álcázott formája.” KLANICZAY Tibor, *Nézeteltérések a „nemzeti jelleg” körül*, Kritika, 1963, 1. sz., 19.
- 34 KENYERES Zoltán, *A Magyar Irodalom Történetének periodizációs elveiről*, It 1969, 1. sz., 40–60.; *A Magyar Irodalom Történetének periodizációs elveiről*, Aradi Nóra, Barta János, Bán Imre, Nemeskürty István, Orosz László, Szabad György, Szabolcsi Miklós írása, beszélgetés Lukács Györggyel. It 1969, 2. sz., 347–393.
- 35 „A korszak-fogalmat [...] csak mint társadalmi kategóriát lehet megfogalmazni, nem az irodalomból, hanem az irodalomnak az összirtásadalomban elfoglalt helyzetéből.” It 1969, 2. sz., 378.

- 36 „A nemzeti irodalom jelenségeinek korszakolását a történelmi, sőt világtörténelmi korszakok szerint kellene megvalósítanunk. SÖTÉR István, *Egy nemzeti irodalom története – összehasonlító-típológiai módszerrel* = *Az irodalomtörténet elmélete*, szerk. SZILI József, Bp., 1989, II. k., 148.
- 37 BÉLÁDI Miklós, *Irodalomtörténet, kritika, élő irodalom, irodalom* = *Az irodalomtörténet elmélete*, szerk. SZILI József, Bp., 1989, II. k., 256.
- 38 „Ami a történelemben reakciót hoz, az irodalomban csak másfelé haladás; mert az irodalomban (ha egyes írók hibázhatnak is) nincs reakció, csak a viszonyokhoz alkalmazkodó teremtő erő.” NÉMETH László, *Utolsó széttekintés*, Bp., 1980, 742.
- 39 „Ama régen s gyakran hangoztatott bírálat, mely a magyar irodalomtörténet és irodalomkritika legáltalánosabban használt alapfogalmainak, s magának a használt módszertannak homályosságát ostromozza, az eseteknek nagy többségében vissza lenne vezethető a kultikus beállítottság uralmának regisztrálására: a kifogásolt megközelítés hiányosságainak oka ugyanis valószínűleg nem a bírált szerzők tehetségtelenségében, gondolatlanságában vagy módszertani henyeségében keresendő, hanem abban, hogy az általuk használt fogalmak és kategóriák mint szakralitással érintkező axiómák, kivonják magukat a racionális-kritikai elemzés hatásköréből s érvényüket oly hatalmas mértékben óhajtják és tudják képviselni, hogy a leírás számára az analízis helyett tulajdonképpen csupán az e kategóriáknak való megfelelés bizonyítása, illetve tautologikus rögzítése marad feladatként.” MARGÓCSY István, *A magyar irodalom kultikus megközelítései*, ItK 1990, 3. sz., 289.
- 40 DÁVIDHÁZI Péter, *Kritika és kritikátörténet. Elméleti kiindulópont a kritikátörténet-írásból*, It 1985, 4. sz., 787.
- 41 KIBÉDI VARGA Áron, *Az irodalomtörténet elméleti problémái*, Literatura, 1981, 3–4. sz., 378–379.
- 42 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fordulat jellege (Pozitívizmus és szellemtörténet)*, Literatura, 1990, 1. sz., 77.

Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*

A kérdésirányoknak – a hetvenes évek recepciósztétikai fordulatát követő – változásai Európa-szerte nagymértékben „áthistorizálták” az irodalomkutatás érdeklődését. Ez a megújulás persze nem annak a folyamatnak a „renoválódásával” ment végbe, amelyet Jauß nevezetes könyve „félreismerhetetlenül egy másfélszázados folyamatos hanyatlás útjaként”¹ jellemzett. Azaz, nem a későpozitívista történeti linearizáció egyirányú hatástörténeti módszerének átalakulásával, hanem az irodalom történeti-időbeli létmódjának a hagyománytörténet folytonosságába ágyazott átértelmezésével. Legnagyobbrészt arra a filozófiai hermeneutikára támaszkodva, amelyik – az időt a lét horizontjaként értelmező heideggeri fundamentálonológia nyomán – felszámolta az irodalomtudomány alapjául is szolgáló kontemplatív megértés dogmáját. Ily módon azután az irodalmi jelenség értelmezése előtt is megnyitotta annak lehetőségét, hogy feladhassa a tárgytól elkülönülő „objektív” obszerváció módszerét. Vagyis annak illúzióját számolta föl, hogy az irodalom értelmezője – amolyan Ranke-típusú elfogulatlan-ság-eszménytől vezettetve – mintegy az időbeliségen kívül-

* Fejezet egy nagyobb munkából.

helyezkedve szembesülhetne az időben mozdulatlanul ott álló tárgyával. Vagy ahogyan Gadamer fogalmazta, a megértés mindig olyan ontológiai mozzanat, amelyben a megértés tárgya és a megértő szubjektum egymást feltételezve van egymásra utalva: „A jelen horizontja tehát egyáltalán nem alakul ki a múlt nélkül. Magában véve ugyanúgy nem létezik, mint a történeti horizontok, melyekre szert kellene tennünk. A megértés inkább mindig az ilyen állítólag magukban véve létező horizontok összeolvadása. Az ilyen összeolvadás erejét főleg a régebbi korokból ismerjük, s abból a naiv hozzáállásból, ahogyan önmagukhoz és eredetükhöz viszonyulnak. A hagyomány uralkodásában állandóan ilyen összeolvadás megy végbe. Mert ott az új és a régi egymásra eleven érvényességgé olvad össze, egyáltalán anélkül, hogy az egyik és a másik kifejezetten elkülönülne egymástól.”²

A megértés tárgya tehát nem a változatlan entitások sajátosságaival rendelkezik, hiszen már a hozzáférhetősége, a vele való kapcsolat létesítése is csak a kölcsönös változás és változtatás aktusain keresztül válik a hagyománytörténet valóságos eseményévé. Ebben az interakcióban nemcsak az értelmező változik, hanem a tárgy maga is mássá válva jelenik meg előttünk. Az alteritás képezte távolság áthidalásához, azaz, a *jelentésképződéshez* ebben az értelemben mindig nélkülözhetetlenek a jelen – múlt felől is kondicionált – (kérdő)horizontjai. Ami viszont a mi esetünkben azt is jelenti, hogy a jelenkori irodalmiság folyamatainak kiiktatása elvileg teszi lehetetlenné bármely olyan élő kérdés megfogalmazását, amely használható válaszra készíthetné a hagyományt. Az ilyen vizsgálódások eredményeiben mindig a „penzumszerű”, holt kutatás elve szokott testet ölteni.

Azt a legnehezebb ugyanis felfedezni bennük, ami minden kérdészés igazi értelme volna: a kutatói érdekeltséget. Azt, hogy *mire* is várt választ a tárgy értelmezője, mely eleven kérdésének érdekében tett kísérletet a tárgyban, szövegben megtestesülő alteritás megszüntetésére. A hermeneutikai irányultságú kutatás ezért nem a tárgy izoláló különállásában érdekelt, hanem – a pozitivista episztémé e híres normatívájával szemben – éppenséggel az ilyen távolságok áthidalásában látja a hagyománytörténés logikájának megfelelő megértés előfeltételeit: „Az az értelem (*Sinn*), amelyet számunkra a történetileg távoli szöveg újranyerhet, nem csupán a maga eredeti horizontjának implikátumaiból bontakozik ki, hanem ugyanolyan mértékben az értelmezői tapasztalat későbbi horizontjából is. [...] A saját tapasztalat horizontját magát főként tartalmilag kell érvényesíteni és összekapcsolni az idegen horizonttal ahhoz, hogy egy más értelmezés új horizontjának birtokába juthassunk. A megértés történetiségének ez a dialektikus meghatározása alapján véve nem jelent mást, mint Heideggernek azt a hermeneutikai maximáját, hogy az igazi (magyarázó) értelmezésnek nemcsak kivennie kell a dolgot a szövegből, hanem »anélkül, hogy tüntetne vele, észrevétlenül valamit a sajátjából hozzá is [kell] adnia«. S ez egyidejűleg azt jelenti: »Az igazi értelmezés ugyan sohasem jobban érti meg a szöveget, mint ahogyan azt annak szerzője értette, de bizonyára másként érti meg. Csak ennek a másnak olyannak kell lennie, hogy ugyanarra vonatkozzék, amire az értelmezett szöveg gondol.«³ Márpedig ha minden történeti megértés célja, indoka és értelme a minél pontosabb önmegértés – a múltbeli értelem saját jelenünkbe való integrálása⁴ –, akkor a jelen horizontján való (akárcsak hipotetikus érvényű)

kívülhelyezkedés maga historizálja vissza az irodalomkutatást. Az eleven – relacionális – szituáltság megértéséhez vezető utakat zárja el a „zárt” múltra irányuló kérdezőmódjával.

A jelenkori gondolkodástörténeti szituációt – immár csaknem egyezményesen – a posztmodernség korának tekintik a szellemtudományok. Bárhogyan legyen is, a korérzékelésnek kétségkívül ez a módja tette lehetővé, hogy az irodalmi modernség egész története olyan új értelmezéstávlatokba kerüljön át, amelyekkel nem rendelkezett a hatvanas évek irodalomtudománya. Egy nagy korszaknak – némelyek szerint magának a történelemnek(!)⁵ – a lezárulása, helyesebben: e lezárulás tapasztalata látszik indokolni, hogy nemcsak az új, recepcióesztétikai-hermeneutikai indíttatású, de a későstrukturális irodalomtudományi irányzatok is kitüntetett érdeklődést szentelnek az irodalom történetiségének. Az irodalom történetiségén elsősorban is a – statisztikai vagy organikus rendszerként elgondolt – nagy korszakok váltakozását értve. Az episztémé és a dolgok rendjét megalkotó diszkurzusformák változásának függvényében írva le a történelem irodalmi valóságának alakulását.

A posztmodernséget a modernséggel szembeállító első dichotóm leírások – a hatvanas évek strukturalizmusával szemben – annyiban már következetesen integratív történeti szempontokat követtek, amennyiben az episztémé változásainak nézőpontjából vizsgálták a 20. század irodalmi folyamatait. Közülük az irodalmi alakulástörténet átfogó értelmezésében is mérvadónak bizonyult annak a Hans Bertensnek a tanulmánya, aki a kezdeti dichotóm leírások egyik legjobb kísérletében így rögzítette ezt az új interpretációs távlatot: „A [legfontosabb] végkövetkeztetés egyértel-

műen abban áll, hogy a posztmodernizmus legtöbb és csaknem minden újabb elméletében az ontológiai bizonytalanság kérdése nyer abszolút centrális helyiértéket. A középpontok, a privilegizált nyelvek, a magasabb diszkurzusok hiányának tudata az, amit ahhoz a modernizmushoz képest tekintenek a legfontosabb változásnak, amely csaknem minden kritikus megítélése szerint még ragaszkodott bizonyos középpontokhoz és megpróbált kitérni a posztmodernizmus elfogadta radikális meghatározatlanság következményei elől.⁶ A nyolcvanas években Európában lényegében ebből a pozícióból indult meg az egész modernség újraértelmezésének folyamata olyan – korábban kevesebb figyelemre méltatott – szerzők „felfedezésével”, akik a dolgok rendjének nyelvi, diszkurzusbeli státuszváltozásával hozták összefüggésbe a történeti változások természetét (Foucault, Lacan, Derrida, Blumenberg és mások). A dichotóm leírások a nyolcvanas évek végére azonban annak függvényében váltak elégtelenné, ahogyan az egyes diszciplínákban egyre tovább artikulálódott a posztmodern diszkurzus. A diszciplínaszpecifikus „leágazásoknak” volt azután köszönhető, hogy az olyan általános, ám kezdetben irányjelölő distinkciók helyét, mint pl. a Borchmeyeré is volt – „Amíg a teljesség felbomlását veszteségként tapasztaljuk meg, még a modernségben vagyunk”⁷ –, később a trichotómia-alkotás műveletei foglalták el. Nemzetközi szempontból is kezdeményező szerepe volt e téren annak a magyarnémet kooperációnak, amelyik az 1988-as veszprémi posztmodern-kollokvium következtetéseit továbbvezetve már egy szűkebben művészet- és irodalomspecifikus értelmezésre tett kísérletet. Mindenekelőtt azt tartva szem előtt, hogy a 20. század irodalomtörténetében a posztmodernnel

szembenálló modernség legalább két nagy formációból tevődik össze: a klasszikus (esztétista) modernségből, illetve a történeti avantgarde-ből. Ezt a trichotómiát szorgalmazva – nem kis részben egy! a művészi világképek szerkezetét „mentális konstruktumként” vizsgáló bajorországi kutatócsoport munkatársaként – magam arra a következtetésre jutottam, hogy e három formáció döntően a szubjektumfelfogás és a jelhasználat tekintetében különíthető el egymástól. Mert bár a szubjektumfelfogás felől nézve a posztmodern részint az avantgarde individuumértelmezését viszi tovább, egyidejűleg szembe is kerül vele, amennyiben jelfelfogása viszont – tagadva az avantgarde deszemiotizációt – a klasszikus modernség autoszemiózisához áll közelebb.⁸

Az irodalmi folyamat bonyolult fázismozgásaival szemközt azonban már itt is fölmerült annak lehetősége, hogy az avantgarde és a posztmodernség közötti periódus nemcsak az éles váltás kibontakozása, hanem a folytonosság jegyében is leírható. A magam első trichotómiaképző kísérlete⁹ korábban ugyanis nem számolt azzal a szakasszal, amely az avantgarde *utáni* évtizedek integratív formációját teremtette meg olyan szerzők műveiben, mint Pound, T. S. Eliot, Valéry, Benn vagy az epikában a kései Joyce, Musil, Broch és Céline. Ezt a paradigmaképző lehetőséget a német tanulmánykötetben közreadott dolgozatomban abban a folytonosságban próbálta meg indokolni, amely a Gottfried Benn-nél kialakuló „interszjektum” képzetében ölt testet. Akkori felfogásom szerint ezek a fejlemények több szempontból is igazolhatóan készítették elő a posztmodernség decentrált jel- és szubjektumfelfogását. Lassanként – különösen a kései Rilke, illetve Kosztolányi és Szabó Lőrinc húszas–harmincas

évekbeli költészetének nyelvi magatartását vizsgálva – kialakult egy olyan kutatási modell lehetősége, amelyik már nem egyszerű trichotómiával próbálja leírni a modernség alakzatait, hanem négy nagy formációt különít el: klasszikus modernséget, történeti avantgarde-ot, avantgarde utáni modernséget és posztmodernséget. Az avantgarde utáni modernség (további lehetséges elnevezései szerint: „*második*”, *utó-* vagy *későmodernség*) nyelvi-poétikai szemléletformáinak karakterisztikumát elemezve mindinkább valószínűsödött az a feltevés is, hogy *paradigmaérvényű* szemléletváltás nem annyira a századfordulós modernség és az avantgarde között, hanem e két nagy alakzat, illetve az avantgarde *utáni* modernség között következett be. Különösen olyan alkotók életművében figyelhető meg ez a – folytonosságot is mindig feltételező – átrendeződés, akik több, egymással érintkező korszakban is jelentős műveket hoztak létre. Éspedig lényeges szemléleti változásoknak köszönhetően. Lényegében az avantgarde „megkerülésével” így teremt megszakított folytonosságot Rilke – és bizonyos értelemben Kosztolányi is – a klasszikus modernség és az utómodernség között. Az angolszász irodalomfejlődés sajátosságai következtében Eliot és Joyce az avantgarde szellemiséget köti össze az utómodernséggel, bizonyára másként persze, mint az a Benn, aki avantgardistaként indul, s a maga interszubjektív szerkezetű én-felfogásával végül a modernség legutolsó horizontjáig érkezik el stb. Az utómodern művészeti világtapasztalat – első megjelenésének alighanem Rilke *Kalckreuth-Requiem*-je a példája –, illetve annak belső szerkezete arra is rámutatott, hogy a kérdések irányának tényleges változása nem a klasszikus modernség és az avantgarde között figyelhető meg, hanem

a húszas–harmincas évek irodalmában. (Az avantgarde lényegében nem is reagált a *Kalckreuth-Requiem* létesítette új horizontra...)

A klasszikus modernség és az avantgarde szemléletszerkezete tulajdonképpen egyazon *horizonton* belül marad, még ha a két *struktúra* között kizárásos ellentét áll is fön. Ami itt bekövetkezik, az pusztán a kérdésirányok ellentétező átfordítása, melyet az avantgarde lényegében anélkül hajtott végre, hogy kilépett volna az esztétizmus létesítette horizontból. A „második” modernség viszont *az értelmezéstávlat egész orientációs rendszerét megváltoztatva* jutott túl az első negyedszázad művészeti világgképének klasszikus-humanista értékfogalmakhoz kötött előfeltevésein. Az 1991-es pécsi líra-, illetve a 92-es prózakonferencia voltaképpen ennek az így kialakult hipotézisnek a bizonyíthatóságára vagy cáfolatára szerveződött. Hogy mindkét tanácskozás a *magyar* irodalom két háború közti korszakát kapcsolta össze e világirodalmi folyamatokkal, annak az a magyarázata, hogy a hipotézist vezérlő kérdések mellé egy másik eleven kérdés is társult. Éspedig ama tudatos torzítások felszámolásának időszerűsége, amelyek jegyében – a kollektív ideológiák harmincas évekbeli térnyerése, illetve az egyiknek csak 1989-ben megszűnő hazai folytonossága miatt – a marxista magyar irodalomtörténet-írás alighanem éppen a harmincas évek irodalmáról alkotta a legönkényesebb és leginkább átideologizált képet. (L. a mellőzött Márait, az ideológiai kompromisszumok formálta József Attila-, Szabó Lőrinc- és Németh László-értelmezéseket, illetve a kifejezetten politikai felfogásban interpretált „népi” és „szocialista” irodalom fogalmait stb.)

E folyamatok *integratív* irodalomtörténeti értelmezésé-

nek igénye a tárgy természetéből következően talán nem szorul különösebb magyarázatra. A fogalom bevezetésének indokoltsága azonban mégsem magától értetődő. Annyaniban legalábbis nem, amennyiben az *integratív irodalomtörténet* koncepcióját rejtő fogalom attól a neostrukturizmustól származik, amelyik empirikus tudományelméleti nézőpontból egyfajta társadalomtörténeti szituáltságú, *rekonstrukciós* irodalomtörténet lehetőségének vonzásában alakította ki ezt az egészen újkeletű terminust.¹⁰ És bár jelen dolgozat – hermeneutikai előfeltevései következtében – nem oszthatja a történeti-szellemi viszonyok helyreállíthatóságába vetett hit módszertani optimizmusát, annak ellenére használhatónak véli a fogalmat, hogy az integratív szempontot nem az irodalomtörténeti „realitás rekonstrukciójaként”¹¹ érti. Sokkal inkább Gadamer és Jauß ama felfogásához kívánja közelíteni a fogalom jelölte eljárásokat, amely – a múlt horizontjának jelenbe-foglalásával, jelenbe-*integrálásával* – az „elválasztotton”, a tőlünk távolin keresztül való *önmegértésben* látja minden hermeneutika értelmét és feladatát. A *Sich-Verstehen im andern*¹² elvében – így tekintve – nem az az irodalomtudományi illúzió testesül meg, hogy bármely értelemben is „mögékerülhetnénk” és *akkori* „objektív” önmagát tárhatnánk fel valamely történeti világnak. A megértendő *másság* funkcióját tehát úgy kell elgondolnunk, hogy a rá irányuló „megértés egyáltalán nem a Te-t érti meg, hanem az általa nekünk mondott igazat”.¹³ Az *integratív* történeti szempont ebben a felfogásban az irodalomtörténet értelmezőjének szituáltságát is magában foglaló hatástörténeti folyamat megnyilvánítójaként érvényesül: a hagyomány történésétől nem függetlenedő hatástörténeti tudat lényegében a folyamatban való benneállást, az

értelmezés előfeltételezett integráltságát vetíti vissza dialóguspartnerként értett tárgyára. Az integratív szempont ezért maga is önmagába visszatérő körként működik: a hagyománytörténésben integráltan „bennálló” értelmezés a maga jelenébe integrálja azt, amit – az előfeltételezett bennállás következtében – lát *valamiként*. De hogy itt nem valamiféle permanens és időtlen viszonylagosság jön létre, annak az a biztosítéka, hogy az új és új értelmezők mindig más és más jelenben állnak benne. Az, amibe a múltat integrálják, része ugyan a hagyománytörténésnek, de az értelmező műveletek szempontjából nem szimmetrikus a megértendő dologgal. Az új értelmezők helyzetében a meghatározottságnál erősebben érvényesül az eldöntetlen nyitottságé, mert a horizont-összeolvadás az időben nem „előre”, hanem *visszafelé* következik be. Minden kölcsönösség és előfeltételezettség ellenére tartalmilag ezért dominál a jelenbe való integrálás elve. A jelen felől ezért mindenekelőtt *értelmezés*, a múlt felől viszont – képletesen szólva – „értelmeződés” következik be: az értelmezőműveletek miértjeinek hagyomány feltételezte készlete válik felismerhetővé. Olyan műveletet ugyanis képtelen sikerrel végrehajtani az értelmezés, amely meg akarja kerülni a horizont-összeolvadás aktusát: csak ahhoz férhet hozzá, amivel kapcsolatot tud létesíteni. Vagyis, ami felől ekkor már maga is értelmezhetővé, magyarázhatóvá válik.

Abban persze nincsen semmi meglepő, hogy a nyolcvanas években az a későstrukturalizmus is újra felfedezte magának a történetiséget, amelyik – módszertanilag a klasszikus Lévi-Strauss-féle antropológiai állandóságok merrev struktúraszemléletéhez kötődve – még a hetvenes években is a szöveget tekintette az irodalomtörténet *rögzi-*

tett centrumának: „egy strukturalista irodalomtörténet-koncepció – írja például Helmut Nobis – [...] magában az irodalmi szövegben látja saját kiinduló- és középpontját”.¹⁴ Igaz, valamely szöveg poétikai karakterét már a különböző szövegek egyidejűségéből és a történeti processzualitás adott stádiumának sajátosságaiból származtatta, de még azon az áron is tagadta a hagyomány műbeli integrálásának hatástörténeti mozzanatát¹⁵, ha mindezt a recepcióesztétika marxista kritikájának igenlésével kellett megfizetnie. A nyolcvanas évek strukturalizmusa annyiban már kétségkívül nem a Tinyanov–Mukařovský-féle evolúciót tekinti az irodalomtörténeti folyamat „mozgásformájának”, hogysen állapotszerűen leírható, izolált rendszerek egymásutánjaként írná le az irodalom időbeliségét. Főként abban közeledett ugyanis az (általa persze elutasított) hermeneutikai-recepcióesztétikai szemléletmódhoz, hogy maga is a „korszak-küszöbök” és különösen a korszak*váltások* mibenlétének ismérveit kutatja. Az evolúciót – de inkább annak csupán a fogalmát – mindenekelőtt a maga természettudományi értelmétől távolítva el. Míg Tinyanov még abból a kölcsönösségből indult ki, hogy az irodalom szisztéma-jellege kényszerűen az evolúcióból, evolúciós karaktere pedig a szisztémákban való kibontakozásból következik¹⁶, az új-strukturalizmus éppen ezt a rendszerfogalmat igyekszik felülvizsgálni. Elsősorban H. Maturana és N. Luhmann autopoietikus rendszereinek viselkedésmódját átszarmaztatva – olyan szisztémákként értelmezi az irodalomtörténeti korszakokat (is), amelyeknek a jellege, karaktere magában a változás *eseményében* mutatkozik meg a legtisztábban: a hermeneutikai-recepcióesztétikai „horizontváltás” helyett ezért „struktúráváltásként” fogva fel a korszakfordulókat.

Ez a struktúrafogalom Maturana, de kivált Luhmann felől nyeri el a maga új többletjelentését. Innen nézve az irodalom is olyan társadalmi szubszisztémának minősül, ahol a „szisztémaépítés” zártságának és környezet iránti nyitottságának újszerű kombinációja; vagy más szavakkal: a szisztéma/környezet különbözőségének és az önreferenciális szisztémaépítésnek a kombinációja¹¹ a meghatározó. Ezekben az autoreferenciális rendszerekben egészen más az ismétlődéseknek és a visszatéréseknek a státusa, mint a Tinyanov-féle irodalmi rendszerekben. Nem a rendszer automatizálódását (= kódok elhasználása), s így a rendszer „lecserélhetőségét” idézik elő, hanem éppen ellenkezőleg: a fenntartásához, az állandó folytonosságon át való megújulásához járulnak hozzá. Az új strukturalizmus ezért a struktúrán belüli funkciómódosulások rendjében keresi a korszakváltás jelzéseit.

Ezek az értelmezésirányok viszont igen sokban párhuzamosak a hermeneutikai irodalomtörténet-felfogás integratív eljárásainak hátterében álló kutatási érdekeltséggel. A funkciómódosulásokat és -áthelyeződéseket ugyanis először a hermeneutikai indíttatású történetkutatás (Blumenberg, Koselleck) ismerte fel olyan mozzanatokként, amelyekben újszerűen férhető hozzá a nem-punktuális változások belső mechanizmusa: már nem a régi historicizmus linearizációs logikájának, de nem is az evolúciós sor-szerűség klasszikus strukturalista mintájának jegyében. De itt máris abból származik a hermeneutikai és a strukturalista irányultság különbsége, hogy ez utóbbi valamely „organizmusként” elgondolt, s csak bizonyos entitáshatárok között működő és megragadható képződmények modelljeire vonatkoztatja a funkcióváltozásokat. Ne feledjük, az új struktu-

ralizmus – a maga pozitívista eredetét meg nem tagadhatván – ezúttal is a természettudományhoz tért vissza, amennyiben a darwini evolúció-tan helyett most meg a Maturana-féle biológiai alapokban¹⁸ helyezte el saját kiindulópontját. Amit Jauß – W. D. Stempel nyomán – egykor „Systemkorrektur”-nak¹⁹ nevezett, azt Titzmann ma nem „lecserélésnek”, hanem a szisztéma diakron transzformációjának²⁰ hívja. Azzal a nem lényegtelen különbséggel, hogy míg Jaußnál a variáció és korrekció csak recepciós közreműködéssel, tehát elvárások és játékszabályok *iránynélküli* mozgásaként jelenik meg, addig Titzmann – ha célt nem is, de – irányt mindig feltételez. A szisztémák (pl. korszakok) rendjének „előrehaladó” kibontakozása nála mindig csak abban/azokban az irány(ok)ban képzelhető el, amelye(ke)t az új korszakot közvetlenül megelőző, „széthulló szisztéma” lehetővé tett.²¹ (E zárt irodalomtörténeti rendszerben tehát sem ismétlő[dő] visszatérés, sem pedig korszakok „kihagyása” vagy „megkerülése” nem lehetséges. Mindez persze azt implikálja, hogy a dinamikus szukcesszív szisztémaállapotok sohasem lehetnek egyenrangúak a szimultán szisztémaállapotokkal.) Azaz, mivel a nem célképzetek vezérelte irodalmi folyamatban minden változást előzetesen determinálnak tekint, a strukturalizmus az irodalomtörténetben mindig csak *előreható* szisztémaracionális változásmoddelt²² feltételezhet.

A hermeneutikai-recepcióesztétikai szisztémaértelmezés azért látszik alkalmasabbnak a történeti szempont érvényesítésére, mert a szisztémaváltozásnak nem az irányát, hanem a tervezhetetlenségét és kalkulálhatatlanságát, előre láthatatlanságát és váratlansági karakterét hangsúlyozza. S mindezt főként azért teheti meg, mert a formák és nyelvek

történeti interakciójának dialogikus jellemzőiből indul ki. Ez a dialogicitás pedig azért lehet időről időre másféle és e változékonyságában meghatározó, mert nincsenek olyan külső instanciák, amelyek irányspecifikus értelemben határoznák meg az interakciók feltételeit. A hatástörténeti folyamatban való bennefoglaltság nem írja elő a dialogikus interakciók irányát: adott körülmények közötti domináns előre- vagy visszahatás éppúgy elképzelhető, mint a kettő egyidejű, egyenértékű érvényesülése. Ezért lehetséges, hogy ez a dinamikusabb konstrukció a „térszerűen” kialakuló *struktúrák* (másodlagos világmodellek, revelált világok, organizmusok stb.) helyett a közleményjellegű, az ontológiailag is csak dialogikusan megalapozható *beszédszerűséget* teszi az értelmezés tárgyává. Haladáselve, ha van, nem e világok szerkezetváltozásokon át elkülönöződő sorát tekinti a folyamat megnyilvánítójának, hanem az interakciók alakulásának formáit. Egy-egy irodalmi korszak új interakciói nem a strukturális devianciák, tehát nem az állapotszerű másság, hanem a *nyelvi beszédhorizont változásai* következtében „inszeníroznak” új világértelmezési modelleket. Ez a „megjelenítés” olyasféle létrejövés eredménye, amely a létrejövő dolog több-eredetű „ki-” vagy „elő-játszódására” hasonlít: nem homomorf érvényesülése valaminek, hanem az összjáték új logikájának variánsaiban van mindig jelen. Az így értett nagy korszakok irodalmi „beszéddrendje” épp ennek következtében sohasem azonos egyetlen diszkurzus uralmi helyzetével. Az interakciók sokfélesége azonban kétségkívül tartalmazni fog olyan nyelvi magatartásokat, amelyeknek – az adott korszak szellemi helyzetét tekintve – elementáris, parciális vagy kifejezetten elhanyagolható az esztétikai megszólító ereje.

Ezek az új válaszok az előző pozíciókra persze nem a meghaladó „ráépülés” értelmében vonatkoznak vissza, hanem a dialogicitás logikájával: hiszen csak az adothoz képest értik másként, illetve ismerik fel egyáltalán valamilyen önmagukat. Ennek a folyamatnak a tétje végső soron ugyanis nem a világhoz való viszony *másságának* felismerése. Ez legfeljebb előfeltétel lehet. Az igazi tét önmagunk e viszony révén való új – a létben való benneállás feltételeinek megfelelő – *megértése*. A későstrukturalizmus átszellemiesített természettudományi modelljei helyett itt a megértéstörténet válik az irodalomtörténeti folyamat értelmezésének színterévé. Mert éppenséggel „a természet az, ami nem tud az emberről” – ahogyan Gadamer fogalmazta.²³

Ebben az irodalomtörténeti konstrukcióban a hagyománytörténeti összefüggésnek az a felfogása teszi lehetővé megértés és történetiség ontológiai összekapcsolódását, amely a megértéshorizontok összeolvadásának *elkerülhetetlenségéből* kiindulva teszi az újítás mindenkori feltételévé a történő hagyományt. A hermeneutikai irodalomfelfogás végeredményben tehát azért fordul a beszédszerűséggé, a nyelvi magatartásként konstituálódó esztétikai világtapasztalat felé, mert „megértéshorizontok összeolvadása a megértésben a nyelv voltaképpen teljesítménye”.²⁴ Nem tüntetheti ki tehát a – strukturalizmus módjára többé vagy kevésbé izolált – szöveget a nyelvi aspektus rovására, hisz a szöveg a megértésben már nyelvi „fennhatóság” alá kerül: érvényesülése ugyanis mindig nyelvi interpretációhoz van kötve. Az irodalomtudomány sohasem veheti amolyan „végtermékként” szemügyre a műalkotás szövegét. A nagy korszakok elsődlegességére, illetőleg az ezek megértéshorizontjait átrendező változások funkciójára épülő integratív irodalom-

történetnek – a művészi világértelmezés modelljeit vizsgálva – ily módon elsősorban a nyelvi-poétikai magatartások alakulástörténetével kell szembesülnie. Az így értett integratív irodalomtörténetnek ez a *jelhasználatban megjelenülő tárgy* mindig elválaszthatatlanul össze van kötve az ember-világ viszonylatban elgondolt én-szemlélettel is. A nyelvi-poétikai magatartás mint a művészi világértelmezés legelvontabb formája – a beszédszerűen felfogott irodalmi-ság következtében – számunkra is párbeszédben hozzáférhető partnerként aktualizálja önmagát: mindig *valakinek* a magatartásaként. Olyan én-t rejt, amelynek a megragadhatóságára nincs nyelven túli eszköze az értelmezésnek. Az irodalmi beszédnek ez az alanya absztrakt individualitás. (Ha nem így volna, minden irodalomtörténetnek be kellene érnie az alkotói zseni egyszeri és megismételhetetlen „hiper-individualitásával”. Helyesebben szólva olyan műfajú irodalomtörténeti feldolgozásokkal, amelyek azért válnak pusztá sor-szerű „személytörténétté”, történeti arcképcsarnokká, mert az egyediség időbelisége nem szisztematizálható. Az irodalomtörténet sohasem az életrajzi értelemben vett személyiségek története s nem is az „összehasonlíthatatlan” lángelméké. Volt valami igaza abban Szerb Antalnak, amikor úgy vélte: „az irodalomtörténetnek, mint irodalomtudománynak, az igazi területe a Nem-én, a személyfölötti szövevények az alkotásban.”²⁵⁾ Az irodalmi beszéd alanya egy integratív irodalomtörténet nézőpontjából olyan absztrakt individualitás tehát, amelyet *a nyelvhasználat én-jeként* kell értenünk. Voltaképpen a legsajátlagosabb irodalmi „szubjektum”, mely a mű ember-világ viszonyról vallott történeti, nyelvállapotbeli nézeteinek (*tematizált* szubjektum) és a konkrét műbeli beszédet „megszólaltató”,

odaértett alanynak (*mű*-szubjektum) a kapcsolatából keletkezik.

Rilke híres *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* c. verse (1908) – említettük már – ama igen ritka műalkotások egyike, amelyek még az avantgarde indulása *előtt* szólaltatták meg mintaérvénnyel az utómodernség alaptapasztalatát. A műbeli beszélő kijelentései itt – a fiatal halottat „megszólítva” – egy végig-nem-élt élet képzeletbeli alanyához vannak címezve. Olyan művészi magatartás a jelöltje ennek a beszédnek, amely nem teljesíthette be a „nyitott formák” ígéretét. Nem, mert egy metafizikai szerkezetű létértelmezés zárt műalkotáseszményének maradt a vonzásában. Ebben a felfogásban a műalkotás szükségképpen az individuumtól elválasztott terek felé távolodva „továbbítja” a szavakat:

Nur den Gedichten sehn wir zu, die noch
über die Neigung deines Fühlens abwärts
die Worte tragen, die du wähltest. Nein,
nicht alle wähltest du; oft ward ein Anfang
dir auferlegt als Ganzes, den du nachsprachst
wie einen Auftrag. Und es schien dir traurig.

Az egészként illuzionálódó (élet)kezdet: az *ifjúság* kifelé, az alanytól *el*-felé beszélő művészi gesztusával a versben megszólaló alany egy fordított módon megalkotódó költeményideált állít szembe. Azt a verset, amelyik – az érzelmek alanyi értékelése, minősítése helyett – a szubjektum beszédé válkozásának lesz a színtere.

Wie die Kranken

gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.

Az átjutás az anyag (= nyelv, szó) rendíthetetlen szilárdságába, érzetsemleges nyugalmába: olyan tapasztalat, melynek birtokában talán „kitarthat” a véges létnek alávetett ember – „Dies war die Rettung”. Minthogy a fiatal grófnak nem lehetett része ebben a megmentésben, a versbeli beszélő sem szüntetheti meg e tapasztalat hiányát:

Das, was geschieht, hat einen solchen Vorsprung
vor unserm Meinen, daß wir's niemals einholen
und nie erfahren, wie es wirklich aussah.

Ami Kalckreuth-nak marad, az az életet végigélt holtak közti vigasz esélye. A hasonlóság azokkal, akik végig „kitartottak”.

Minthogy azonban a Kalckreuth halálát hasonlító műveletek valójában csak annyiban vonatkoznak Kalckreuth-ra, amennyiben ezt az *egyenlőséget* megteremtik, a mű-szubjektum viselkedése és a műben megjelenülő sorsra vonatkozó nézetek *között* ennél bővebb értelmű jelentéskapcsolat alakul ki. Éspedig éppen annak következtében, hogy az egész rekviem a *műalkotáshoz való viszony* értelmezésének tengelyén teljesedik ki. Vagyis jelentő és jelentett (szöveg és tárgy) viszonya költészettörténeti kontextusban van kódolva. Ami itt azt jelenti, hogy e viszony értelmezését olyan szabályrendszer alakítja ki, amely egy korábbi művé-

szi felfogással („O alter Fluch der Dichter”) hozza kapcsolatba a lét és a nemlét közti határok kérdését. Azaz, Rilke műve lényegében azt a viszonylatot is szemügyre veszi, amely a korábbi művészi válaszok, illetve a most adható feleletek között jön létre. A korábbi művészi válaszok e mű tanúsága szerint azt az átjárhatóságot hirdetik vagy próbálják kiküzdni, amelynek itt már hiányoznak a feltételei: „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.” A vers tárgya és alanya közti kapcsolat kódja (=művészeti összefüggésben való „megjelenítése”) a lét időtlen univerzumába való belépés *lehetetlenségének* tudomásulvételét azért nem engedi semlegessé válni, mert kritikailag utal vissza egy értékképzettel kísért hagyományra. A belépés, a léttörvényeken való felülkerekedés *művészi* lehetetlenségét (tehát a műalkotás általi – régi értelemben vett – „halhatatlanságot” is tagadva) ez a vers már az új, illúziótlan önmegértés formájaként közvetíti. A létben hozzáférhető tapasztalatok önámításmentes bizonyosságával. A műnek a mondottak igazságtartalmához való viszonya ezért nem drámai, tragikus vagy lázadó jellegű; hanem méltóságteljesen tudomásulvevő, összegző és (bizonyos értelemben: vigasztalóan) megállapító. A nyelvhasználat én-je ezzel a „modális” közléssel teszi szemantikai jelentőségűvé a mondottak hogyanját. Nem a léttapasztalatot magát – s kivált nem annak „világszerűségét” – alakítja tehát át, hanem annak korábbi modális értelmezését. (Végső soron a hozzá való viszony formáját, nem pedig azt, amiből új viszonyulásmód születne.) Ami nem jelent mást, mint hogy az *ott* mondottak igazságtartalmát az *itt* elhangzó állítások modális kódjának elfogadásával és igenlésével cáfolja.

A művészi gondolkodás ilyen típusú horizontváltása a

kérdésirányok váratlan megváltozásából következik. Nem a témapreferenciák vagy az irodalmi beszéd tárgyának átalakulása utal az új korszakküszöbökre, hanem a róluk gondoltak igazságtartalmához való viszony módosulása. Azzal tehát, ahogyan a mondottság mikéntje akaratlanul is *poétikailag értelmezi* a közlés tárgyát, pontosan a létben való elsődleges (nyelvi) bennefoglaltság horizontját nyitja rá ember és világ kapcsolatára. Legelvontabb jelentésében ezért képes feltárni a műalkotás nyelvi magatartásként a szubjektum önértelmezését és világhoz való viszonyát. Minthogy – e korszakformáló Rilke-vers is tanúsítja – a létben való bennefoglaltság horizontjainak változása alapvetően módosítja a dolgok rendjének művészi értelmezhetőségét, a nagy korszakok integratív irodalomtörténete az ilyen horizontváltások felderítésével írhatja le az irodalomtörténeti folyamat mibenlétét. Az irodalmi diszkurzus rendjében beálló változások természetének vizsgálata többek közt arról is megbízható képet adhat, hogy vajon valóban mindig új paradigmákról van-e szó az egymást követő nagy korszakok esetében.

Hogy Rilke lényegében az avantgarde teljes 'tapasztalat-rendszerét' mellőzve érkezett el egy avantgarde *utáni* korszak alapkérdéseire, maga is közvetett bizonyítéka lehet annak, hogy az esztétizmus és az avantgarde között nincs mélyreható szemléletszerkezeti változás. A létértelmezés új horizontjának kialakulása ezért az avantgarde-től *függetlenül* is bekövetkezhett: az utódmodernség kialakuló világképének csupán az előző nagy modellek *valamelyike* válik a feltételévé. Az, hogy Rilke a klasszikus modernségtől, Benn pedig az avantgarde-től jutott el az utómodern létérzékelés megfogalmazásáig, kétfelől is valószínűsíti, hogy a klasszi-

kus modernség és az avantgarde egyazon paradigma kétféle megvalósításának eseteként is felfogható. Nem azt akarjuk itt hangsúlyozni, hogy egyazon paradigma *esetei* – hogy mik voltak a *valóságban*, arra nézve egymást kizáró recepciótörténeti adalékok sora gyűjthető egybe –, hanem csupán azt, hogy létezik nézőpont, amelyből egyazon paradigma eseteinek *mutatkoznak*. Ezért egyáltalán nem elképzelhetetlen, hogy a klasszikus esztétizmus, illetve az avantgarde *vagyla-gos* „megkerülése” is egyenrangú útja volt a 20. századi irodalomnak. Az előbbire T. S. Eliot, az utóbbira Rilke vagy Kosztolányi lehet a szemléltető példa. Irodalomtörténetileg ez a felfogás azzal az előnnyel rendelkezik más, doktriner értelmezésmódokkal szemben, hogy – egyenrangú, de nem tetszőleges utakat feltételezve – kizárja az irodalomtörténet-szek gyakori „korszakdogmatizmusát”. Vagyis nem ad teret olyan szubsztancialista érvelésmódnak, amely szerint „modernség” csak egyféleképpen alakulhat ki; s ahol az ideáltípustól való eltérések ezért rendre megkésettységnek, fáziskésésnek vagy regionális mutációnak minősülnek. (Nem vonatkozik persze mindez olyan anomáliákra, amikor – mint a magyar irodalomban 1948 után – az irodalomfejlődés zavarai a nyilvános beszédrend erőszakos ideológiai-politikai átformálásból is származnak.)

Az integratív módon leírható korszakváltások mindig szisztémaváltások is egyben. Ami azt jelenti, hogy az új kérdéshorizontok megjelenése az irodalom addigi egész belső rendszerét érintő funkcionális és strukturális változások sorával jár együtt. A régi struktúrák új funkciókkal való „betöltése” éppúgy jellemzi ezeket a változásokat, mint a régi funkciók új szerkezetben való megjelenése. A régi funkciók „átperspektiválásának”, illetve a régi struktúrák

„átfunkcionálásának” egyenértékűsége kizárja azt a klasszikus strukturalista dogmát is, mely szerint csupán az irodalmi kódok innovatív váltakozása volna korszakelhatároló mozzanat az irodalomtörténetben. Nem egyszerűen az új formanyelv megjelenése (a mechanikus innováció) tehát a szisztémaváltozás bizonyítéka, hanem a nyelvi magatartás *komplex* – mert a tartalmi és a formai elemet is magában foglaló – változásai. Csak az így felfogott funkció- és struktúraösszefüggések teszik érzékelhetővé a folyamatban végbemenő változások összetett természetét. Ha például nem választjuk el élesen egymástól annak logikáját, hogyan abszolutizálja a jelszerűséget a századforduló, és hogyan a posztmodernség, akkor lényegében azonosak az esélyei a két nagy modell – utómodernségen átvezetett – kontinuitása, illetve történeti elválasztottsága bizonyíthatóságának. Ennek eldöntése így csak attól függ, hogy a klasszikus modernség alkalmazta jelformáknak – a jel itt mindig *nehezen hozzáférhető* tartalmakra utal, tehát elkülönül a jelentettől – ugyanolyan létmódot tulajdonítunk-e, mint a posztmodernség jelformáinak, amelyek elvileg *semmilyen* mögöttes tartalmat nem akarnak felidézni. Ha igennel válaszolunk a kérdésre, a két paradigma közti folytonosságot ismerjük el (esetleg azzal a pontosítással, hogy a posztmodernségben voltaképpen csak a klasszikus modernségtől keltezhető jel-abszolutizációs folyamatok radikálizálódása következett be).²⁶ Ha azonban tagadó a válaszunk, a posztmodern akár mint soha nem látott, egyedi, rokontalan és radikálisan új művészeti jelenség állhat előttünk.²⁷

Hogy elkerülhessük az effajta módszertani csapdákat, a fenti példa esetében abból kell kiindulnunk, hogy az esztétikai jel abszolutizálásának posztmodern eljárása csak

formálisan emlékeztet a klasszikus modernségére: a századforduló művészete számára ugyanis még *léteznek* denotátumok, a posztmodern azonban a nyelven kívüli szférákban nem ismeri el ilyenek létezését. Különösen a posztmodern idézettechnika értelmezésénél nem szabad szem elől tévesztenünk ezt a különbséget. A posztmodern idézés mód újszerűségét többnyire azzal szokás elutasítani, hogy már a századvég (sőt, korábban Lawrence Sterne) is alkalmazta ezt az eljárást, azaz, a jelöletlen idézetek nem a tradíciótörés, hanem éppenséggel a klasszikus modernséghez való posztmodern „visszatérés” bizonyítékai. Itt azonban azt az – egyébként általában mellőzött – tényt kell döntőnek tekintnünk, hogy a klasszikus modernség az idézet révén valamilyen, az adott műtől *függetlenül* létező szöveggel teremt kapcsolatot. A posztmodernségben viszont az ilyen kapcsolatteremtés elvileg lehetetlen, hiszen a posztmodern szöveg, mint jelentésnélküli jelek láncolata, nem tart igényt efféle vonatkoztathatóságra. A klasszikus modernséggel ellentétben ugyanis a posztmodern irodalom a nyelven, a művészetén kívüli jelentésimpulzusok olyan átvételét is elutasítja, amelyek például az avantgarde kollázstechnikájában még megengedhetők: a művön kívüli világ, a valóság ott a deszemiotizált szöveg „részeként” jelenik meg – a maga eredeti, módosítatlan, át nem formált alakjában műbe emelt *realitás* „idézetté” válik. A klasszikus modernség idézés-módja olyan – irodalmi szövegek közti – *metadiszkurzust* teremt, amely mintegy az elsődleges jelentések „fölött” jön létre; míg a posztmodernben – az előbbiek következtében – *csupán* metadisztikurzusok lehetségesek: ezek foglalják el a primer diszkurzusok helyét. Mivel ez az irányzat kiiktatta a nyelven kívüli vonatkoztathatóságot, a korábbi metadiszkur-

zus-szerepet betöltő idézetek elsődleges esztétikai jelentések hordozóivá válnak.

A mindenkori irodalmi szöveg létmódjának megértése szempontjából tehát alighanem korszakos jelentőségű a posztmodernség végrehajtotta fordulat. Azzal ugyanis, hogy nyilvánvalóvá tette az irodalmi szövegek létformájának *intertextuális* jellegét, immár nem művészen kívüli magyarázatok körébe utalja az esztétikum történeti jelentésváltozásának különös rejtélyét, hanem a művészet természetében (létmódjának sajátosságaiban) rejlő válaszok megfogalmazását teszi lehetővé. Ezért a kiinduló kérdésben foglalt dilemmának sem nehéz a végére járnunk. Ha ugyanaz a jelenség a közvetlen alakítástechnika felől nézve a kontinuitás, a komplex poetizáltság mikéntje felől viszont valamely radikális fordulat bizonyítéka – akkor itt valójában nem a látszatok egyenrangú különbségéről van szó. Inkább arról, hogy a pusztá alakítástechnika alapján megfogalmazott érveknek meg kell hajolniuk azok előtt, amelyek az alakítás-technikai sajátosságokat azok *történeti funkcióit* is elemezve értelmezik, s e funkcionális értelmezésre támaszkodva vonnak le következtetéseket.

A jelen integráló horizontjához, vagy – ahogyan Jauß újabban fogalmazta – „az esztétikai tapasztalat legutóbbi korküszöbéhez”²⁸ *szükségszerűen és elkerülhetetlenül* kötődő irodalomtörténeti szempont bevezetésére tett kísérletünknek az a célja, hogy az irodalmi folyamat változásait a korszakváltás és a kontinuitás elvének együttes érvényesítésével vizsgálja. E két mozzanat kapcsolatát olyan eljárások érzékeltethetik a legtisztábban, amelyek az irodalmi közlés karakterét módosító funkcióáthelyezéseket és strukturális „átfogalásokat” állítják a középpontba. Mert a megértéstör-

ténet irodalmi rendszerének alakulása mindig olyan változásoknak a következménye, amelyek az időleges állandóságot biztosító dinamikus állapotszerűség szabályainak átrendeződésében teszik láthatóvá az esztétikai tapasztalat horizontváltásait.

A dolgozat első fejezete keresztmetszeti értelmezését adja a húszas–harmincas évek líra- és epikatörténeti fordulatának, a második pedig hosszmetzeti nézetből teszi próbára az integratív eljárás alkalmazhatóságát. Hogy a 20. századi esztétikai tapasztalat nagy modelljei közül mindkét fejezet miért *a modernség utolsó horizontját* tünteti ki, annak fentebb részint már magyarázatát adtuk. „A két háború köze irodalmunknak talán leggazdagabb fejezete”²⁹ – írta a vizsgált korszakról Németh László. De az utóbbi négy évtized magyar irodalmának története – a művi késleltettség, a megszakított folytonosság miatt – maga is ennek az avantgarde utáni modernségnek a „meghosszabbított” története – legalábbis a hetvenes évek végéig. Ami viszont a nyolcvanas évektől kezdetét veszi, éppen a későmodernség és a posztmodernség közti szemléletszerkezeti változások szempontjából rejt tanulságos összefüggéseket: részint egyetemes, részint pedig nemzeti irodalomtörténeti jellegűeket. Értelmezésük természetesen nem akar zárt rendszerre alakulni. Az irodalom rendszerszerűsége maga is olyan statisztikai rendszerek jegyében fogható csak fel, amelyeknek a komponensei másfajta konstrukcióba is belefoglalhatók. Másfajta értelmezéstávnak ezért akár egészen másfajta valóságot is felmutathatnak. Ez a kísérlet mindössze – de mindvégig – annak tudatában tekinti érvényesnek saját következtetéseit, amit Derrida így fogalmazott meg: „a nem-saját dolog transzcendenciája nem azé az Egészé,

amelyet nem érnek el a mindig parciális elgondolások: a végtelen transzcendenciája, nem pedig a totalitásé³⁰ A „végtelen transzcendenciáját” itt elsősorban az irodalmi folyamat értelmezhetőségének az a nyitottsága kölcsönzi, mely magának a folyamat alakulásának előreláthatatlanságából következik.

- 1 JAUß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., 1970, 144.
- 2 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 217.
- 3 JAUß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., 1982, 670.
- 4 Vö. BONYHAI Gábor, *Hermeneutika és morfológia = Az irodalomtörténet elmélete I.*, szerk. SZILI József, Bp., 1989, 188.
- 5 Legújabbán I.: FUKUYAMA, Francis, *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München, 1992.
- 6 BERTENS, Hans, *Die Postmoderne und ihr Verhältnis zum Modernismus = Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, szerk. KAMPER, D.–VAN REIJEN, W., Frankfurt a. M., 1987, 92.
- 7 BORCHMEYER, Dieter, W. Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Poetica, 21 (1989), 1–2. sz., 213.
- 8 L.: KULCSÁR SZABÓ, Ernő, „Die Welt zerdacht...”: *Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne = Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, szerk. FISCHER-LICHTE, E.–SCHWIND, K., Tübingen, 1991, 29–44.
- 9 Vö. KULCSÁR SZABÓ, *Klassische Moderne, Avantgarde, Postmoderne: Paradigmen der modernen Literatur angesichts der Krise des ganzheitlichen Denkens*, Neohelicon, XVI, 1, (1989), 29–44. Ezt a tanulmányt magyarul később, kibővített változatban írtam meg, megj.: Kortárs, 1990, 1. sz., 129–143.
- 10 L.: TITZMANN, Michael, *Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft = Modelle des literarischen Strukturwandels*, szerk. uő, Tübingen, 1991, 395–438.
- 11 Uo., 423.
- 12 JAUß, *i. m.*, 670.
- 13 GADAMER, *i. m.*, 16.

- 14 NOBIS, Helmut, *Die Bestimmung der konnotativen Funktionen im literarischen Text als Voraussetzung für eine historisch-strukturelle Literaturgeschichtsschreibung = Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*, szerk. HAUBRICHS, W., Göttingen, 1979, 80.
- 15 Uo., 89–90.
- 16 L.: TYNJANOV, J.–JAKOBSON, R. *Probleme der Literatur- und Sprachforschung*, Kursbuch, 1966, 5. sz., 75–76.
- 17 LUHMANN, Niklas, *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M., 1988⁽²⁾, 64.
- 18 Legújabbban l.: MATURANA, H. R.–VARELA, F. J., *Der Baum der Erkenntnis*, Bern/München/Wien, 1987.
- 19 JAUß: *Literaturgeschichte als...* 175.
- 20 TITZMANN, *i.m.*, 415.
- 21 Uo., 421.
- 22 Uo., 430.
- 23 GADAMER, *i.m.*, 344.
- 24 Uo., 264.
- 25 SZERB Antal, *A magyar irodalom története*, Bp., 1972⁽⁵⁾, 30.
- 26 L. pl.: CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham, 1987, ill.: GRAFF, Gerald, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, 1979.
- 27 HASSAN, Ihab, *Ideas of Cultural Change = Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, szerk. uő–Hassan, S., Madison/Wis., 1983.
- 28 Jauß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M., 1989, 68.
- 29 NÉMETH László, *Kiadatlan tanulmányok I*, Bp., 1968, 783.
- 30 DERRIDA, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M., 1976, 189.

Az atonalitás harmóniája Vörösmarty művészetében

Sok mindent számonkérhetett az élettől, de a rendezőre, a színpadmesterre, a szcenikusra, a fővilágosítóra vagy az ügyelőre nem lehetett panasza, születésekor felsíró hangja pótolta a nagy előadás kezdetét jelző gongütést. A történelem nem akármilyen színpadot rendezett be a számára, a koreográfus is iparkodott, a zeneszerző meg feltűnően sokszor alkalmazta a kürtöt, a triangulumot; a hárfafutamot, formabontó módon, dobpergés kísérte. Tíz évvel II. József halála után születik, s mikor utolsót lélegzik tizenkét nap híján ötvenöt évesen, a legsötétebb elnyomást éli a nemzete. Ha az elmúlás pillanatában csakugyan visszaint felénk a múltunk, gazdag előadás képei vetülhetnek elébe, a szkénén a pataverte por vérrel keveredett a mjuzikelesített nemzeti westernben, a rendező sok lovat rendelt a háttérfüggöny elé, volt köztük saját költői leleménye is, Tomboli paripa, meg a *Két szomszédvár* ártatlanul legyilkolt Fecskéje, de a legtöbb állat valóban élt valamikor, például egy, az ország életét a költőével együtt befolyásoló, változó harcterekről Pesten át végül is Döblingbe nyargaló huszártiszté. Átfutott gyerekevei színpadán egy másik híres paripa is. Waterloo csatakos talajáról tévedt a díszletek közé, itt-ott igások kócos feje is felbukkant, nyomorult, csak a földmunkát ismerő

lovacskáké, de akadt meglepően elegáns is, látszott, hogy a császári lovardában képezték, ez Edward-Ferenc József feledhetetlen fakója. A látnivalót briliáns táncjelenetek színesítették, az insurgens urak és dámáik palotást lejtettek, a Bécsi Kongresszus nagy valcerét maga Metternich herceg vezényelte.

A háttérfüggönyre vetített képek is figyelemreméltóak, hol tűzvészt jeleznek, hol tenger tetején szigetet, ott ring saját képzeletének tündér látomása, a *Délsziget*, és jobbról mellette Elba, balra Szent Ilona, a szárazföldi clipek mind posztmodernnek, a bécsi katedrális a debreceni Nagytemplomnak dönti hátát, a két épület fölött, mint a *Dolce Vita* szálló Krisztusa, ott lebeg az Izsák-katedrális. A tüllfüggöny mögötti víziók logikusok, mi csodálnivaló volna abban, hogy Szép Ilonkát nem vadász kergeti, hanem Erinnisz, vagy Bajza József apácaruhában áll valami parton és a vélumával integet az után a hajó után, amely Kerényiékét röpíti az amerikai emigráció megdicsőült iszonyatába, miközben Kossuth és Görgey pas de deux-t lejtenek egymással, később mindkettő eltűnik, a cirkuszporondon egy szőke és egy barna kiskutya nyüszít, Zrínyi Miklós vadkana mellett a *Fóti dal*ban megénekelt valamikori halebéd szálkái villognak, mint a huszárkardok, és udvariatlan londoni munkások sörrel locsolják Haynaut. A végső másodpercben a halhatatlan négyesfogatot is látnia kellett, önmaga figuráját másik három szárnyas jelenség oldalán, a világhír szintjéig nemesedett magyar irodalmat röpítő kvadriga egyik utasa Petőfi, igaz, hogy már halott, de a halhatatlanok halálának nincs gyakorlati jelentősége. Ő, Petőfi az egyetlen, aki nem is álcázza magát, Arany persze igen, kukoricakúpból kihúzott tengerikócból van a csótárja, Jókainak segített színésznő

felesége, kimaszkírozta, ő kis hegyes sapkában a rémült bohóc. Vörösmarty jelmeze a semmi, pedig a szél fúj, a zápor csapkod, de törvény, hogy meztelenül reszkessen, hiszen szegény Tamás fázik. Mikor a fővilágosító bekapcsolta a reflektorokat és felizzott előtte az öröklét, meglepődött, voltaképpen milyen ismerős a szemének a lux perpetua, nyilván ezen a világon a kozmikus sugárzás mindig is logikusabb fényforrás volt számára a biedermeier lámpafénynél. A szcenikus egyébként kevésből kiállította a színpadot, a bitók őserdejéből ingyen összeállt a modern ízlés megkívánta faszerkezet. Vajon aki ott sírt mellette ezekben a percekben, sejtette-e, voltaképpen milyen derűvel és békésen hanyatlott a halálba, mert végre ledobhatta magáról az élete kezdete óta valaki vagy valami miatt állandóan vállalandó felelősség gerincroppantó súlyát, amelyet nem emberi, de gigászi vállra méreteztek. Az elmúlásban végre, először egész élete folyamán, mindentől és mindenkitől, még önmagától is szabad lett.

Különös, hogy számára csak a halál hozhatott megoldást, a máját tépő sas csak akkor hessent el róla. A kvadriga többi röpítői mindegyikének megadhatta volna sorsa, amire vágyott, ha a magyar és a világtörténelem megfelelően kooperál, de Clio nem volt előzékeny. Petőfi, akinek közülük a legszerencsésebb keze volt ahhoz, hogy a hétköznapiak homoktengerében megtalálja és észrevegye a csillámszilánkot, egy diadallal megvívott szabadságharc után nyilván azonnal visszatér a házi tűzhelyhez, s boldogan él a szabadságharcot átvészelték lehetőségeivel, mert olyan kulcsszava volt, amely beleillett a megoldhatóság zárjába, s ugyanez vonatkozik Aranyra is, Jókaira is. Ha a nemzeti történelmi fonál nem csavarodik a nemzetközi politikai szövőszék

szálai közé, ha az Udvar megtartja a szavát, a cár nem küld ellenünk sereget, ha kivívjuk függetlenségünket és ugyanazt éri el velünk együtt minden „rabszolga nép”, ha békés demokráciában dolgozhatnak, Petőfi visszatér az irodalmi- és közéleti porondra, és boldogan elfelejti a *Szeptember végén* sajátságos próféciját. Arany se volt, lett volna menthetetlen, ő aztán igazán elmondta póz nélkül, mi számára a kíváncsú létforma, a zöld lomb árnyán megkapott árnyas fészek, lehetőleg Keleten, jó messzire Pesttől és az Akadémiától, konferenciák, ülésszakok, szalonkabát és kitüntetések nélkül, csendes, határidő nélküli babrálás kedves anyagával. Az a bizonyos független nyugalom. Arany igazán keveset kívánt, holtig biztosított, csekély, de semmivel nem veszélyeztetett tartást munkássága fejében, a nemzet kincstárát adott neki helyette, amelyben zavartan, kelleetlenül bolyongott, amivel nem tudott mit elkezdni. Arany szerény kulcsszava is beleillett volna a teljesíthető kíváncsúságok zárjába, akár Jókaié, aki a legszerencsésebb volt a négyesfogat tagjai között, de aki írói életét halála percéig megkeserítette, hogy a közönség, az ország rajongó szeretete és elismerése mellé sose kaphatta meg a szakma korabeli Osvátjának fenntartás nélküli dicséretét, Gyulai képtelen volt kimondani az igazságot, hogy Jókai századában az egyetlen igazi regényíró, mert azt teszi, amit a regény műfaja megkíván, nem filozófiát ír, nem néprajzot, etikát, hanem mesét, méghozzá egy monumentális katasztrófát átvészelt nemzet vigasztalására és szórakoztatására. Ez a világméretű prózaíró úgy halt meg, hogy sose nyerte el, amire vágyott, az irigyei fanyalogtak, Gyulai meg éppúgy nem adott neki babért, ahogy a király érzékenységének kímélése miatt az aradi vértanúknak sem küldte el a kegyelet hivatalos koszorúját.

Vörösmarty volt az egyetlen, aki kívül maradt a megoldás lehetőségein, mert a trauma: mindenért ő felelős, nem belenevelődött, de vele született, és mint az epidermisz, vele együtt tágult és nőtt az évek folyamán. Először csak családja gondját vállalta fel, aztán az irodalomét, később a hazáét, aztán Európáét, mire a világegyetem is terhei közé jutott, már világossá vált, vibráló aggodalma csak az elmúlás révén, a tudat elvesztésével semmisülhet meg. A zseni sokféle, nem elengedhetetlen kritériuma a katasztrófa-tudat, de arra sincs biztosíték, hogy nem jelentkezhetik az alkotó életében, vagy nem kísérheti haláláig. Vörösmarty ösztöne mindenesetre tévedhetetlenül megtalálta az idillben a diszharmonikus ellenpontokat, ez az alkotó gondolatban ködképek, csudaszörnyek, üstökösök, buja tenyészet közepén villám megvilágította, simára pusztult kőtetők, tengerbe dobott üszkös embertest-maradványok mellett – között élt, s ha mégis dehogy hármas, egyetlen viszonylagos harmóniát ígérő útra tévedt a lába, az ösvény, mint az áttépett gumiszalag, visszapenderedett előle, s magánélete ördögfiái megszöktek ostorral, bocskorral. Mint a *Délsziget* hősének, neki is kettévált lába alatt a talaj, még semmit se tudtunk az ufókról, mikor neki már csillagporosak voltak az ujjai és más időfolyosókról jelentkező orkán tépte az üstökét. Gyulai égbe vitte értékelésével, de vagy nem értette, amit elemzett, vagy saját ízlésvilága szerint korrigálva plusz-mínusz modulálta, így aztán nemigen tudatosulhatott a *Szózat* írójáról, hogy nélküle nincs huszadik századi posztmodern Magyarországon, sem az, amit Gyulai amúgy se tudhatott, de ha tudta se vállalta volna, hogy élete folyamán voltaképpen csak barátai, eszme- és munkatársai voltak, de művészoptikájának kollégáit és utólag született

családtagjait inkább a huszadik században keressük. Ha Isten ecsetre szánja, ő festi meg a *Guernicát*, tehetetlen reménytelenségét majd megírják az egzisztencialisták, bölcsője, ha senki se tudta, akkor is Mahler évtizedekkel utóbb létrejövő gyászdalaira rengett és Schönberg zenéjére, neki készült Bartók *Mandarinja*, Mrožek keze éppúgy az övé, mint Orwell utólag őt igazolt világa. Mindenki rokona, aki szintén ősznek látta a földet és istenarcú szörnyetegnek az embereket. Hát csoda, hogy családja riadtan bámult rá, mikor írói arcképe már teljes veszedelmes fényében felsugárzott? Hát csoda, hogy a csoda mindig érzékelhető, de mindig elemezhetetlen? Mit tudtak korábban vagy néhány évvel, esetleg évtizeddel halála után elkezdni sajátos emberi és művészi képletével, s mit a marxista elemzés? Meg se kíséreltem, hogy ezer fedőrétege alól megpróbáljam kegyeletes vásznaiból kicsavarni s a köz szemének kitenni irodalmunk e rejtelmes óriásának múmiáját, csak az derülne ki, az ezeregyedik, nem gyanított lepelt nem tudjuk lefejtetni, az már legbelső titkára borul, még a tudománynak sincs joga a bontogatáshoz. Amire vállalkozom, a korrekció hol Markart-csokros, hol sarlós-kalapácsos ravatalon becézett stereotípiákon.

Próbáljuk meg a nagy nemzeti négyesfogat tagjait napjainkban elhelyezni. Petőfi ott küzdene a haladó erők oldalán, polgárjogi harcokként élvezné a technika eredményeit, Arany gyanakodva, bizalmatlan kézzel indítaná meg az előadását rögzítő magnetofont és gyűlölné a kamerát, aránytalannak ítélné a technokrata világot, s életveszélyesnek a belső nemesülés hiányát. Jókai boldog volna, hiszen ő már akkor ismerte az ichort, mikor még nem volt pusztítha-

tatlan műanyag, látta Tatrangi Dávidot és az űrben száguldó emberiséget Lajka kutya feltűnése előtt, meghívná teára Habsburg Ottót, lapot szerkesztene, s bizonyos, hogy nem csukná el a televíziót az éjszakai, erotikus filmek vetítése idején. Felfogni, mi történt a szemre óriási haladást igazoló világban teljes tökéletességgel csak Vörösmarty tudná, aki-nek múlt századbeli sajátságos látomásai nem voltak kevésbé riasztóak és irreálisak, mint a lombikbébi vagy a szervátültetés, s politikai érzéke azonnal észrevenné, hol s mivel kamuflálja magát a nemzeti és nemzetközi snur. Szétvert családok, tartalmukat vesztett etikai tartalmú főnevek, a fertőződött anyaföldön ide-oda menekülő, beteg hangyává gyalázódott emberiség mind az ő rettenetes hajdani kényszerképzeteinek megvalósult elemei, egész élete rémek közt telt, a rémmé torzult világ csak undorítaná, nem rémítené. Az egyetlen, ami leterítené, mint egy rosszul végrehajtott karate-ütés, az a kétségbeejtő felismerés volna, hogy az a magyarság, amelynek legjobb képviselőinek Zrínyi mutatott példát, amely olyan hallatlan bátorsággal tudott meghalni a hazájáért, élni már nem tud érte. Amit ma rontunk el, amit nem védünk ki, attól rettegett Vörösmarty Mihály már az anyaméhben, attól tizenkét, huszonkét, harminckét éves, akárhány éves korában, ezt a konstruktív rettegését nézték megbocsátó jóakarói és a művei elemzésével foglalkozók sora destruktív, az elmebajra emlékeztető deformitásnak, s próbálták mentegetni miatta, például hozva fel szelídebb és derültebb periódusai igazolására a kedves *Petikét* vagy az erdők szép virágát, a tökéletesen félreértett *Szép Ilonkát*, azzal iparkodtak kiegyenesíteni az elemzésekben egyre morbidabb mélység felé hajló derekát, hogy végtére is mégiscsak ő írta a *Szózatot* meg *Zrínyi*

második énekét, a Zalánt, volt ő Deli Vid is, nem csak a biedermeiert és a marxizmust egyaránt irritáló depressziók áldozata. Kész szerencse, hogy mikor élt, még nem ismerték az alkotó teremtő rémképeinek megfékezésére szolgáló orvoscémiai módszereket, elektrosokkot, ha a sztálini korban mer ilyen kétségbeesett lenni, mint amilyen volt, orosz földön bolondokházába csukják, nálunk emigrációba kényszerítik. Saját nemzedéke irgalmasabb volt, az csak lesajnálta, korholta, hogy rossz gazda lett belőle vénségére, a dinnyéi sose sikerülnek, nem ápolja magát, talán már nem is kell egészen komolyan venni. Szégyellem idézni Gyulai Pál Aranyhoz intézett levelét, amelyből kiderült, a *Vén cigány* egy esztendeig hányódik szerkesztőségtől szerkesztőségig, mindenki viszolyog tőle, zavaros, mondják, rossz vers, „szegény öreg Vörösmarty – sóhajt az esztéta – csak azt tudja írni, amit ír; a *Vén cigány* eleje szép, de a folytatás már aligha használható, gyenge az, zavaros”. Hát persze, minek ilyen illetlen ábrázolásokkal idegesíteni az olvasókat, akik úgyis gyéren vannak, Gyulai kritikai demokratizmusa, olykor illogikus, de példamutató, mikor Jókait értelmetlenül lelkesedzőnek gyanítja, elmarasztalja miatta, ha Vörösmartyn észreveszi, hogy Sarastro áriáját elnyomja fülében a világ nyomorúságának nemzetközi disszonanciája, meg van sértve. Akkor mit írjon az író? Petike rókamálás öltözékét rég megették az egerek, Juliska meg nem jöhet, mert mindannyiunkkal együtt ott bolyong egy rejtelmes kastélyban, ahonnan nem menekülhet, ítélet vár rá, de nem tudja, ki vádolja, azt se, mivel. Dehogy megy Petikéhez, még a szemét is befogja, mert a holdverte homályban jobb nem látni azt, amit nem ért, hogy a szörnyeteg emberiség egyszer csak addig bolyong és rikoltozik, míg undorában meghasad az

atommag és ránk köszönt Hiroshima, vadászt, ősz Peterdit elfújja a szél, s a *Fóti dal* dallamvezetése elgömbül. Mennyit kerületi és milyen reménytelenül Vörösmarty alkotói mondanivalója diszharmóniájának a titkát a biedermeier nagy magyar szemérmese, a sajnos sokkal jobban halló marxista Tóth Dezső reflexióit meg a pártfegyelem parancsolja vissza, egyikük se boldogul vele. Gyulai fel se tudta fogni egy életmű ilyenfajta hangszerelését, annyira távol esett saját belső hallásától és konvenciói nyűgétől, a másik meg kénytelen volt hátat fordítani az érzékelt valóságnak. Vörösmarty rím- és ritmuskultúrája révén akár nemzeti versidomban, akár bármilyen nyugat-európai versmértékben képes volt megvalósítani és jeleníteni hangulatot, helyzetet, helyszínt, történet, tájat, ilyen tekintetben nagy tanítványa, Arany alkotói képlete emlékeztet majd rá, mint ahogy mindkettőjük arcát ott ringatja Babits verseinek holdverte tengere. A költő puha likvidái, pattogó affrikátái lágy vagy kemény dentálisai a spiránsokkal, váratlan gutturalisokkal bármely megoldásra képesek, mély vokálisaival éppúgy tud kriptalevegőt közvetíteni, ahogy a magasakkal az extázis lihegését, de életművében tökéletes verselési készsége kamuflázs, tényleges közölnivalóját és felismeréseit borítja irgalmas ködfátyolba velük. Sok minden más között ez sem vevődött észre, vagy nem volt szabad a felismerést megfogalmazni, pedig olyan világos: Arany magyar alexandrinja vagy bármely, ősi nyolcasos vagy háromütemű, magyaros verssora után logikus társművészeti rögzítés egy olyan zenemű, amely a finnugor sámánmisztika magyar változatának megvalósulása, mondjuk a *Villő*, vagy a nemzetközien reális panasz és segélykiáltás, a *Psalmus*. Petőfi úgy dalolt, ahogy keble istene diktálta, a közlendővel együtt született

benne a forma, ha akarta, fújta a magyar pusztá furulyáját vagy csengette Papageno csengőit, Vörösmarty az első olyan költőnk, aki a nemzeti és nyugat-európai versformák segítségével, illetőleg azok ellenére, ellenpontos hangszereléssel feje tetejére állítja saját mondanivalóját, hát persze, hogy a dinnyéi nem sikerülnek, mikor harmóniája álhangfalai mögött, akár Bartóknál, már a biedermeier idején megszólal az egyszerre nemzeti és ugyanakkor nemzetközi atonalitás, s a forma külső bravúrára belső formabontás cáfol. A szikár szerkezetben fülünk hallatára vész ködbe a tiszta csengés, amit a mesteri ritmika megőriz, az már nem saját sorsát nyomozza, hanem a nemzetét, melynek feltételezett megsemmisülését oly elevenen elképzei, hogy mindjárt a színpadot is berendezi a nagy halottat körbefogó szervezettekkel, ott állnak az Európatanács tagjai, az Egyesült Nemzetek, mindenki gyászkonnyet sír, a segítség valahol vagy elakad, vagy ellopódik és tétele nemcsak ránk, de mint kiderül, bárkire állhat, esténként átéljük a híradóban, hogy süllyed el szemünk láttára a boldogtalan Jugoszlávia. Micsoda szabályos versek takarják a rettegően szabálytalan világsorsot, pedig Vörösmarty nem ismeri sem a konzumtársadalom veszélyeit, sem a túlnépesedést, eskalációt, sem a fekete Afrikát vagy India gondjait. Alkotó génusza önmaga érzékelésétől megrettenve kiszűrte a jövőendő S. O. S. jelzéseit, halpikkelyek szinte érzékelhetetlen csengése és a föld kérgén magát átfúró, kacéron menekülő koporsó lehullt rögei dübörgése közben abszolút formaművészetét ráborította elsődleges mondanivalójára, míg a takarhatatlan mögöttes csak számára érzékelhető képernyőjén ott izzott Csernobil. Hát persze, hogy kellemesebb arról beszélni, milyen hajnalszépek nőalakjai, csak száguldjanak a

daliák, és nem szabad azt képzelni, hogy Prometheus sasa köröz itt, hanem egy kis gili, aki zöld ágon zokogva bűg. Az igazi Vörösmarty az, aki a leányka szerelméért feldúlná amúgy is dúlt életét, minden más illetlen disszonancia, már a betegség és öregség tünete. Hasztalan árnyalni vagy tagadni: Vörösmarty világméretű költő, nélküle nincs sem Arany, sem Petőfi, hármójuk nélkül Ady és Babits, és önélkülük Radnóti és József Attila, nincs Pilinszky, Rába, Nemes Nagy, nincsenek a most élő nagy lírikusok. Egyszer azért ki kellene mondani, hogy valamennyiünk harmonikus vagy disszonáns építkezési lehetőségét Vörösmarty atonalitása szabta meg.

Udvariatlan alkotó volt, nem óhajtott tekintettel lenni későbbi elemzői igényére, egyik életrajzírójának se lehetett könnyű dolga tankönyvbe is alkalmazható értékeléssel megvonni figurája kontúrait. Irodalomoktatásunk egyébként a mindenkori politikai hullámverés kijelölte partszakaszon játszik apállal, dagállal, szűkít vagy bővít követelmény szerint s épp az ifjúság jellemének formálása érdekében irgalmas-irgalmatlan kézzel olykor úgy működik, mint a jóságos hullakozmetikusok. A hivatalos Vörösmarty-kép gyakran esett e szindróma áldozatául, itt a magyarázata annak, hogy az első nagy magyar, még biedermeier monográfia, és az utolsó nívósan lenini végeredményben csaknem azonos eredményre jut, Gyulai mustízü mosolya és a sztálini bajusz alatti mesterséges derű csak a keletkezésük közötti időben utólag felmerült új adatok mennyiségében és a huszadik század merészebb lélektani felismerései tekintetében bontják meg többnyire azonos tiszta rímelésüket. Gyulai személyes életérzését, elképzelt tetszetős lét- és

alkotásmodelljét voltaképpen nem támadja, csak megpróbálja korrigálni az osztályharcos öntudat s a mindenkor érvényes felismerés, egy nemzeti klasszikus életrajzíróinak nemcsak az alkotásra, saját imágóikra is ügyelniük kell, mert a minősítések vallomásértékké válhatnak. A *Szózat* költője sem a deákferenci, sem a kommunista párthelyiségben nem kelthet zavart, meghökkenést.

Élete első éveit mindkét életrajzíró harmonikusnak érzi. A biedermeier szinte ugyanazt látja, mint a jóképességű marxista társa, mindkettő himnuszt énekel Vörösmarty édesanyjáról, aki imakönyvét lapozgatva megnyerő medallionarcmás egy hűséges fiú nyakláncra függelékén, épp csak egész életével rácáfol a dicsérő szavakra. Csáthy Anna ellenállhatatlan bájjával és változó, kedvére sose teljesíthetett igényeivel a veszedelmes tündérek közé tartozott, akik nem építésre, de rombolásra születtek, holott egész létük folyamán csak jót akartak cselekedni. Ez a tündér is a szó szoros értelmében tönkretette a családját. Az apa ábrázolásában hasonlóképpen csekély a különbség, a marxista esztéta megelégszik deákos műveltsége, hazafias érzülete és puritán lénye ecsetelésével, Gyulai itt is a komikumig dobja diszkoszát, nem lehet napjainkban kacér asszociációk nélkül olvasnunk azt, hogy az atya hitvesét egy falusi gazda komoly méltóságával és egy munkás férfi tartózkodásával szerette és kilenc gyermekük született. Az eleinte szerényen módos família alól csak az általános gazdasági depresszió és az apa halála húzza ki a biztos létalapot, a körülmények mindenesetre hamar ráhárítják az elsőszülött fiúra, Vörösmartyra a vállalandó terhet, a családért való felelősségtudatot. Abban a mindkét ábrázoló által harmonikusnak árnyalt gyerekkorban aligha figyelte valaki egy korabeli kisgyermek

panaszait, később pedig nem illett volna megfogalmazni a *Gondolatok a könyvtárban* költője joggal feltételezett hajdani rettegéseit, ugyanazokat, amelyek a beteg, borús, bús, lomha Bácskában majd a Brenner ház anyagi biztonságának fedele alatt szűkülő kis Kosztolányit se kerülik el. Egyik elemzőjét sem foglalkoztatja, hogyan reagálhatott egy mihelyt a betűt megismerte verseket író kisfiú az életre, akit a szerényen paradicsominak ábrázolt kezdeti időszakban kenyérkeresetre szorított az apja, holott semmi nem tette indokoltá. A kis hazafiból a marxista elemző mindjárt osztályharcost is csinál, méghozzá olyat, aki saját osztálya ellen harcol, megvédi haragvó öccse büntetésétől a henyélő napszámosokat. Csak következtetni tudunk, hogyan fogadhatta a hétköznapiak rázuhanó terhelését, a viszonylagos anyagi egyensúly hamar megbillenhetett, mert a családnak egyszercsak egyetlen gyerek iskoláztatására van lehetősége, s mert Mihály a jó diák, ő kerül Pusztanyék és Fehérvár után pesti oktatók elé. Ott aztán lesz a jó diákból először kevésbé kiváló, majd rossz diák, mi más lehetne, mikor kosztért, kvártélyért szállásadója gyerekeit kell oktatnia, olyan tárgyakból is, amelyeket ő maga sem tanult. A hétköznapiak agyonzsúfolt óráiban a tennivalók között verssorok dalolnak a fülébe, jó volna megírni őket, de mikor, mindig dolgo van, persze, hogy csak összecsapja a leckét. Kamaszodott is, kiéletlen, viharosan ébredő vágyai feszítették, korán meg kellett, hogy ismerkedjék a testi szerelemmel, hiába nem fér bele Gyulai piruló eszmevilágába, s hiába reméli e fordulatot valamivel későbbre a hivatalból szemérmes marxista is, Vörösmarty saját költészete árulja el a leckehanyagoló, nők után bámuló fiút. Nincs Vajda Jánosig lírikusunk, akinek olyan gyötrelmes harcot kellett vívnia saját teste igényeivel,

mint éppen Vörösmartynak, erotikus töltetű képeivel a test jogait már akceptáltató Nyugat fiatal férfigárdáját messze felülmúlja, Adyék olykor naivnak bizonyulnak mellette. Ezt nem illett észrevenni, beszélni róla még kevésbé, egy diák, főleg a rossz anyagi körülmények között élő gyenge tanuló hogyan járhatna gondolatban hajfűrtök kígyóvermében, s láthatna a Dunán felcsapó víz habjaiban hőszerű kebleket. Pedig a fiatal test a robbanásig izzik, és vágyait úgy és ott elégíti ki, ahol tudja, ahol lehet, azzal nyilván tisztában van, hogy szenvedélyének konkrét tárgya még nincs, maga a gyönyörűség okozta kurta önkívületen kívül, elfogad hát bármit, ami lehetőség, ha nyers vagy méltatlan is olykor. Személyével kapcsolatban nemigen szoktunk erotikus képzeteiről vagy gyakorlatáról beszélni, legális szerelmi élete titkait csak a Csajághy-lány mondhatta volna el, de nyilván nem tette, nem is tehette, mert ajka ilyen irányú első rebbenésekor a Wachott család rémülten elnémította volna. Pedig az epigrammák, amelyek közül a riadt Gyulai csak kettőről tesz említést, vad indulatok jelzései, a költő nemcsak szelíd és ábrándos volt, tudott irgalmatlan lenni, szarkasztikus, gyilkosan dühös, akár brutális is, az *Eger* kiséposz szerelmi jelzései félelmes villámok. Az is sajátságos, hogy amíg Arany részvétellel emlékezik a költözés miatt otthonavesztett kutyára, Petőfi egyenesen beszélget tyúkanyóval, Kosztolányit holtig nem hagyja nyugodni az agyonkínzott béka emléke, József Attila látja csillámpárnáján elszenderedni a hangyát, Vörösmarty, ha teheti, vadászni jár, s érzékelhetően büszke elejtett zsákmányára. Soha döbbenetesebb élmény, mint a *Két szomszédvár* Fecske-epizódja, ettől nemcsak az olvasó, de a magát fegyelmezetten minden negatív megnyilvánulástól lehetőleg visszafogó hivatalos

bíráló is megriad, Fecske halála – erről később még beszélek – egyfajta rituális gyilkosság. Mindez jelzi, bőven van fehér folt a költő feltérképezetlen érzelmi területein. Azt mindenesetre mutatja a lírai láztábla, a kamasz a lehetőségadta kalandok után megért a szerelemre, Ananké már bogozza a szálakat, amelyek részint az apa váratlan halálát, részint a sokáig örökkétartónak minősített szerelem közeledtét rezegettik a végzet szövőszékén. A középfokú iskolával végez, már a jogra készül, mikor váratlanul tótágast áll addig se túlságosan stabil élete, apja meghal, ott találja magát tizenhét évesen, mint családja fejét. Felelőssége eddig csak iskolás volt, most rajta gondnak a testvérei sorsa, az anyja, aki súlyos probléma támasz helyett, csak a csoda hozhatna számára megoldást. Szerencséjére-átkára megadja neki Ananké, persze kancsi a megoldás, mint annyi minden a mitológiában. Hogy apját eltemette, visszaigyekszik Pestre, nagybátyját keresné, aki ügyvéd, hátha tudna számára valami lehetőséget, s váratlanul baj történik a szekérrel, meg kell állniok. Ácsorog, míg a rúdon dolgoznak, akkor hintó tűnik fel az országúton, honnan sejtene, hogy Ananké küldte. A hintóban egyik iskolatársa családtagjaival, a Perczelek egyike, a fiúk egymásra ismernek, a hintó a megbénult szekér láttán megáll. Vörösmarty akkor látja életében először iskolatársa apját, a dinasztát, ez sajátságos pillanat, nemcsak azért, mert szekér és hintó találkozásának itt és akkor társadalmi tekintetben is szimbolikus jelentősége van, hanem mert nem akármilyen sorsfordulót jelezne a jövőendő tükrében. A hintóban ülő családfő, Perczel Sándor, majd csak hat évvel a szekér mellett ácsorgó, akkorra már halhatatlanná lett egykori kamasz után hal meg, 1861-ben, s végre tudja milyen, abban az időszakban majdnem hogy

obligát tévedést követett el, hogy csak állást adott a suta fiúnak, de nem tette lehetővé, hogy a családjához tartozhassék örökre. Révén így is bekerül az irodalomtörténetbe, de ha másképp dönt, egy nemzeti klasszikus lesz a veje. Mikor a fiút kifaggatja, nagylelkűen, nem vár a döntéssel, s közli vele, biztosítja a jelenét, ad neki munkát, nyilván istennek érezte magát, legalábbis jó katolikusnak, hisz íme, nyújt az árvának fedezet, ellátást, a tanácstalan apjavesztett azonnal átveheti a Pesten tanuló Perczel kisfiúk irányítását. A dinasztának tizenkilenc gyereke született három feleségétől, volt tanítanivaló apróság Pesten is, Tolna megyében is. Mikor a hintó nekiindul, senki se fogja fel az epizód jelentőségét, Vörösmarty akkor még valóban senki, semmi, neve mint költőnek hogy lehetne, mint tanuló inkább a gyengébbek közé tartozott, a dinasztá akkora hatalmasság mellette, mint egy Jókai-hős, egy pannon magyar nábob, segítőkészsége is reformkori gesztusa egy a valamikor az insurgensekkel együtt hadba szállt nemesnek. Persze nem is sejtí, nem kosztal, kvártéllyal, vert arannyal kellene megfizetnie a lehetőséget, hogy pártul foghatta a gátlásos diákot, aki ott esetlenkedik mellette, nem szól, mert ügyetlen, gyakorlatlan társalgó, külseje nem mutatós, az arcát feldúlta a himlő, tetejében kicsit szomorú is minden megkönnyebbülés ellenére, mert hiányzik belőle a pedagógiai édosz: utál tanítani. Ananké persze néma, nem kiáltja a fülébe, adtam lehetőséget, de jól gondold meg, akarsz-e élni vele, neked kell eldöntened, ne vágj-e neki akár gyalog is a bizonytalanság útjának, mert én tudom, fogsz te lázadozni még amiatt, hogy bekerültél Perczelék varázskörébe, három év múlva a dinasztá pannón Cumaeja vár, egy kastély, jövőd Délszigete, Tündérvölgye, Üdvlak, szépséges díszletei közt gyilkos pára,

s ott a Szibilla is, fodros haja sárga, a keze tajték hófehére, nála az Olympusra vivő út aranyága, de aki felfelé vágyik, annak először meg kell járnia a poklot, így tanultad az iskolában is. Ám Ananké hallgat, a dinasztia meg viszi Pestre az olcsón beszerezett instruktort. Mikor három évvel később valóban lejut Bonyhádra és ott kell átvennie a vele együtt fiatal férfivá nőtt régi tanítványai helyett az újakat, a kisfiú Perczeleket, Ananké állja a szavát, a küszöbön csakugyan ott a lány, megadja majd a kósza szexuális ingerek irányulási pontját és sokáig életének valóban determináló szereplője lesz.

Perczel Etelka az első találkozás idején, ahogy nevelték, tanították, rámosolyog az érkezőre. Tudja is Perczel Sándor lánya, kire veti a pillantását, csak a konvenciót követi, dehogy férne el gyerekfejében, hogy a szerény öltözetű félszeg fiú révén egyszer majd úgy ismerik a nevét, mint a Beatricéjét, Perczel Etelka Dantéről se hallott soha még. Lehet vagy tizenkét esztendő, akit Vörösmarty meglát, az egyelőre Lolita, a zsengekorú, de erős sugárzású, erotikus holdudvarú nimfa. Nem tud ez a kölyöklány még semmit, gyanús mitológiai történetekre nem tanították a nevelőnek, így el sem érhet a tudatáig, hogy a hintóról most szállt le Prometheus, aki keze fején mint más a sólymot, sást hozott magával, s a jószágot, hogy ne fossza meg a tápláléktól, saját termékeny kínjával éteti, mert a kétely, az áldozat, a szenvedés úgy hozzátartozik, mint a karja. Ez a megrendülés és a gyanútlanág órája, a hintóról lelépő nevelő egész mivolta belerendül. Íme a vágyak gyerekündérkisasszonya, fodros haja napfény, a szeme viola, kis tagjai hófehérek, halálba kellene csókolni, vagy legalább az átélt szerelemtől árnyalt szempárúvá, mint majd az *Eger* című kiseposzban

Zoltai teszi Leilával. Ha van a későbbi verseknek fogantatói pillanatuk, ez a ráismerés döbbenetének termés-ígérő erekiója, a nagy költővé-válás útjának kezdete. Micsoda dicskörbe kerül majd ez a kislány, micsoda füzértáncot táncol a halhatatlanokkal, s nem tudja, hova lép, azt se, hogy kikkel járja Lotte, Lilla, Lolli, Lalage, Petrarca Laurája, Catullus Lesbiája között. Ő csak Lolita, tündér Lolita, hiába tizenkét éves, pontosan tudja, mi történik az „ifjú” szívében, elraktározza magában a döbbent pillantást, amelyet nem illik észrevennie. A szerelem úgy robban bele Vörösmarty gyanútlan tudatába és szeretkezésre érett testébe, mint a lövészárokban rejtőzködő katona mellkasába a gránátszilánk.

Végül is milyen volt ez a sokáig múlhatatlannak gyanított, végzetes szerelem? Semmilyen. Teljesületlen, egyoldalú, tragikomikus, eleve reménytelen, a korra jellemző stereotípiá. Bécsben, Martonvásáron, bárhol Európában így szoktak epedni a zenére fogott kisasszonyok után a zeneoktatók, akik aztán befejezetlen szimfóniákat írnak és idő előtt behanyagotlanak később kegyhellyé nyilvánított sírjukba. Jócai regényeiben állandó figura a házitanító, egyfajta kentaur a család irgalomból tartott beteg, koldusbotra jutott, megözevegyült vagy elárvult, esetleg vénlány tagjaival együtt a família és a személyzet között. Az immár jogi tanulmányait az oktatással párhuzamosan folytató nevelő úr Bonyhádon együtt étkezik a családdal s halálos kínokat áll ki a számtalan pohár és titokzatos rendeltetésű evőeszközök világában, a Perczel-domínium déleesti táblái nem emlékeztetnek a pusztanyéki hajdan derűs otthon jóízű ételekkel megrakott asztalára, ott felszabadult hangulatú étkezés folyt, Bonyhá-

don szertartás, s hiába mondta ki Werbőczy úr az *una et eadem*-et, az elv elvszerűsége ilyesmin is kiderült, mint egy gátlásos nevelő zavara a vele in theoria egyenrangú nemes, de in praxi mégsem egyenlő dinasztia társaságában.

Ezidőben húszéves, maga a testet öltött bizonytalanság, huszonkét évvel később még mindig annyira gátlásos marad, hogy kirohan Bajzáék otthonából kabátot váltani, mert azt hiszi Csajághy Laura láttán, idegen kisasszony van az ebédlőben. Rossz rágondolni, mit szenvedhetett Bonyhádon, ahol egyre cserélődtek a vendégek s ő folyton átélte, rossz társalgó, a fehér asztalnál ügyetlen, a zöldnél minden honfibuzgalma ellenére csak írásban volna szuggesztív, még csak táncolni se tud, nem is tanul meg soha, mint később megírja Czuczornak. Ha egy-egy vendégkoszorú begyűltekor oldalra húzódott és nézte a táncos párokat, hány kín bugyrában vergődhetett, mikor időnként feléfordult a házikisasszony mindent és semmit ígérő tekintete. Milyen volt ez a szerelem? Inkább azt kérdezzük, mire volt jó. Sarkantyúnak a csillagmagasság felé indult magyar líra történetében. A ház kisasszonya és a fizetett alkalmazott azonos lakóhelyükön is távolabb voltak egymástól, mint a pólusok. Mindez persze egyik felet sem akadályozza abban, hogy ne azt tegye, érezze, ami a szituáció-vonta nem tágas körön belül lehetséges, a leendő klasszikus epedett és szenvedett, Lolita meg nézett öccsei nevelőjére, tulajdonképpen titoktalan szemével, s ha olykor elébe került egy-egy, a tanulóasztalon vagy az instruktori szoba éjjeli magányában létrejött költemény, elolvasta. A tollforgató diák helyett immár egy nagyon fiatal, de kétségen kívül valódi költő kezdett el énekelni Etelka közelében.

Olykor sikerült elhelyeznie valami zsengéjét, a lány

persze értette, kinek beszél és mit mond a poéta, de ha kívánta volna, sem igazolhatta vissza, hogy eljutott a tudatáig, mit sikolt az esélytelen alkotó, Perczel Etelka egy figyelmes, részvétét nem leplező, de a betegséget betegségnek diagnosztizáló orvos tekintetével követi a lírai láztábla jelzéseit, a sablonverseket bizonyos szép lányról, aki nem is sejti, valaki miatta sírva andalog, könnyeit a csermely a tengerbe sodorja, ott sós víz a másik sóssal egyesül. Szabvány, amit olvas, a sok-sok vallomás a viszonzatlan szerelemről, ám egy kölyökgigász vallomásai, hol még a magyar lírából akkor az a látásmód, amely azt érzékeli: hársfásor *fesziül* az égnek. Ez az optika majd a nyugatosok sajátja lesz, s az utánuk porondra lépő valamennyi költőnemzedéké, így énekel majd egyszer Radnóti Miklós is, csakhog 1821-ben nem a költői kifejezés ismertetője a hirtelen egyszercsak felbukkanó statikus impresszionizmus. A huszonkettőben született *Szánakodója* is csak témájában megszokott, versszerkesztés és mondatlogika tekintetében Vörösmarty itt már felvillantja egyik későbbi jellegzetességét: „Szánsz, ha titkos bűm könnyűit látod arcomon . . . de nem szeretsz, úgy, mint én, nem tudsz érzeni”. A költő alkotóművészetének egyik mesterjele az ellentétek egymás mellé állítása, egy plusz egy mínusz, egy állítás egy tagadás mellett, a tükörlapra állított tézis, amelynek egyben ott az antitézise a tükör foncsorán. Ne *szánja*, míg él – kiált a fiatal férfi –, szeresse. De nem szereti és ettől rossz az élet, fordítsa hát meg érzéseit, míg élnek, feleljen azonos indulattal a szerelmére, ráér a sajnálkozásra, ha majd őt elnyeli a temető. Dalolhat a költő-instruktor Lolita-Etelkának, a lány nem változik, lelketlen utókorunk csak örülhet a negatívumnak, mert a latinos iskolára visszautaló aszklepiadeum, a *Szerelmetlen* című

vers, amelynek a lány nyilván semmi, a későbbi elemzők is alig valamivel több jelentőséget tulajdonítottak, ma már világos, hogy kulcsköltemény volt, mert egyszerre mutat visszafelé a magyar líra fejlődési útján és előre is, két költő volt és lesz – látomása egyesül benne a Vörösmartyéval. Emeljük ki a sort, amely egyszerre jelez az általa persze jól ismert Berzsenyire és a születendő, Berzsenyit és Vörösmartyt egyformán jól ismerő József Attila felé: *Óh, ifjukornak bíboros istene.*

Fájdalmasan folyt sok napom, ifjúság,
Szép kezdetében bús szerelem miatt,
Örömtelen foly alkonyában
A szerelem lobogása nélkül.

Elhűlve bolygok zöld tavasz ékein,
Nincs annyi lelkem, mint egy az ágakon
Repkedve játszó kis madárnak,
Mely rövid álmairól danolgat;

Óh ifjukornak bíboros istene!
Még nincs-e tiltva visszamosolygom,
S tündér szerelmek rózsaberkén
Szednem az égi gyönyör virágait?

Ez a volt, van és egyszer lesz gigászok költeménye. *Abíboros* szót még öntudatlanul megjegyezhetette Berzsenyi 1795 és 1810 között írt költeményei alapján, átvehette, mint poétikai kelléket, csakhogy a niklai mester reálisabban érzékel, nála Psyche és Thespis keble, meg az esthajnal bíboros, mennyivel visszhangosabb zengése van Vörösmarty trouvaille-á-

nak, amelyet aki egyszer elolvasott, zavartan, szégyenkezve és nosztalgiával örökre megjegyez. Igen, volt az ifjúkornak valami sajátságos bíboros istene, hová lett, hová vitték hétköznapiak, sors, kopás, öregedés. S aztán következik a mai olvasó új riadalma; hogy is vannak ezek a sorok a madárról, a lélekről, hiszen ő ezt valamikor nemrégén látta vagy tanulta, vagy szavalták neki. Nincs annyi lelke – írja Vörösmarty –, mint a madárnak, aki az ágak közt álmairól dalol. De hiszen ez már József Attila, 1933-as *Reménytelenül*-je –

A semmi ágán ül szívem,
kis teste hangtalan vacog,
köréje gyűlnék szeliden
s nézik, nézik a csillagok.

Szegény fiatal alkotó! Derék, művelt, igaz magyar szívű bábai vannak szíve terhének, Teslér, a kispap meg a bonyhádi plébános, egyik se hivatott szakértő ilyen világi érzések asszisztenciájára, hisz egyházuk csak két tárgyat engedélyezett nekik imádásra: hitük világát és a magyar hazát. Mindkét pap fényes jövőt ígér a dúlt lelke fiatal férfinak, aki úgy nem hisz nekik, hogy közben reménykedik, ha költőként valóban fényes nevet vívhatna ki egyszer, leomolhatnak az akadály közte és a tündérlány között. Ha a bonyhádi dinasztia felfogná, Dárius mekkora kincsesháza mellett járkál könnyen, lépni se tudna ámulatában. Ezek a voltaképpen pályakezdő Etelka-versek azonnal az értő szemébe villantják a később klasszikus értékű tisztult aranyat, a saját érzései hullámverésében fuldokló, el-elmerülő, majd a mélyből váratlan erővel felbukkanó és önmaga szenvedélye partmenti tüzével megvilágított lírikust, aki rálépett arra

az útra, amelyen már nem célozgat, nem utalásokkal él, hanem kimond valamit, nem is egyszerűen, de kategorikus imperatívusszal. Az még kordivat, mikor a szellővel beszélget, s arra kéri, súgja fülébe a titkot, miről álmodik imádottja, mert „élet, ha róla álmodott, ha másról: kín s halál”, mégis feltámad bennünk a zavar, ismerjük ezeket a sorokat, de hát lehetetlen, később rájövünk, csak ütemeznünk kell, s már megvan a megfejtés, részint Edward király még sehol nem lévő lova patája csattog, részint az élet és halál imént már jelzett párhuzamosan, ugyanakkor ellentétesen jelentkező ikerpárjával együtt itt az eljövendő *Szózat* optikájának első villanása is, a rettenetes axióma, az itt élned, halnod kell. Hol van még ez a költemény, s mégis kezünkkel érzük ritmusában és lírai látásának ellenpontjai között. Ezek az ifjú versek már az irodalom nemes valutájának számíthatók, hogy közben sűrűn megtaláljuk bennük az alkotó irodalmi keresztapáinak ihletését, az természetes és elkerülhetetlen; ki-ki hozza magával minden költői elődjét, aztán megcsalja, elhagyja, újat keres helyette, végül megtalálja önmagát. Furcsa, hogy klasszikus hangvétele nem is annyira Berzsenyire emlékeztet, mint inkább Tibullusra, a visszafogott, visszaparancsolt áhítat, ahogy Etelkát szereti, nem Niklát idézi, hanem a latin elégikust. Ebben az időben még hogy merné imádata tárgyát Ovidius alexandrin derűs szemérmertlenségével megközelíteni, Tibullus rokonabb, másik antik kísérője meg a gyönyörű alvilág érzelmi poklában Horatius, ráismerünk a *Carmen Saeculare* hangszerelésére, pedig Vörösmarty sorait befutja a szenvedély párája, vagy a híres „quo-quo scelesti” epodosra, amely nemhogy nem a keleti katonapolitikát, de még a Tolna megyeit se veszi célba, pedig már készül titokban a *Zalán*, ám az antik

költészet metrika és megközelítés tekintetében alkalmas arra, hogy rögzítse problémáit. Ahogy a rossz irányba rohanó római polgárt inti Flaccus, végre ő sem csak sóhajt, de kérdez, sőt számonkér; „Ifjú szívemben miért keverél zavart, már szinte fonnyad fű, virág, lomb, s mégsem akarsz szemeimbe tűnni”. Az én értelmezésem nagyobb jelentőséget tulajdonít ezeknek a zseniális zsengeknek, mint általában Vörösmarty elemzői teszik, szerintem tanúi vagyunk egy nagy költő születésének, az egyszerre passzív, egyszerre aktív folyamatnak, míg valaki kinnal, a fejlődés gyötrelmei közt megszüli önmagát, és itt, a zsengek közt bukkan fel először későbbi attitűdjének magyarázatot adó minden álarcás játéka is. Hát ki veszi komolyan a festett nefelejcs alá írt vers állítását, amely arra próbálja rábírní az olvasót, higgye el, hogy egy – természetesen nem egy, az a bizonyos – kisasszony elébe tette emlékalbumát, és az egyik lapjára festett nefelejcs alá kis verset kért tőle. Ugyan már! Legyen csak a könyvecske tulajdonosa boldog, őhelyette, ő a hölgy miatt úgyis már a boldogtalanság áldozata. Hogy lehetett feltételeznie bárkinek, hogy a Perczel házban a kisasszony albumába egy leheletnyi sóhajjal is érzékeltethette volna valaki azt, hogy tiszteleten kívül más érzés is lakott a szívében, és bús mert lenni miatta? Álarcás játék ez, a színfal mögöl kikiáltó költő gyakran jelentkezik így ezentúl, az alakcserével vagy álszituációval megoldott versek drámai helyzetgyakorlatok. Ebben a versben egyébként kap a mûzsa mellett az olvasó is váratlan ajándékot, egy rejtelmesen szép jelzõs szerkezetet: „tedd szép titkaid közé”. Szép titkok? És milyenek lehettek a nem szépek, amelyekrõl nem esik szó, mégis itt vannak, a fogalom hirtelen egyazon pillanatban vertikális és horizontális, a jelzõs szerkezetnek

mélysége van, s ugyanakkor felfelé repítő szárnyalása, valami éteri lebegés. Szép titok, rút titok, nyilván a rút Vörösmarty a kor etikája szerint alantasnak érzékelt testi vágyai, hogy annyiszor ágyába kívánta ezt az élő fehértörzst. A *Tűnődő* már teljes költői fegyverzetében mutatja Vörösmartyt, sőt mintha elengedte volna a romantika horkoló paripáit, hadd vigyék el a huszadik század első negyedéig, majd Babits ismeri fel hasonló erővel a látszólagos ellentmondás mély igazságát: az ifjúság tragikus időszak, a *Laodameia* kórusa ki is mondja, hogy minden szomorú idő közt a tavasz a legszomorúbb. A *Tűnődő*ben egy évre a *Zalán* megjelenése és kirobbanó sikere előtt sajátságos díszletek közt izzik fel az atommag, a kinnal fékezett szenvedély vihart idéz, ez egész életében jellegzetes vörösmartys kellék marad, az orkán és a szél. Az állatokhoz nem sok köze van, a természethez annál több, csak hogy hol akár a szentimentalizmus, akár a még a 19. század húszas éveiben Kisfaludy által még mindig megkövetelt grécizmus, itt a pusztító romantika helyettük, zápor veri a villámvilágítottá szirteket, az égbolt meghasad, haragszik a világ. A *Tűnődő* természetesen ő maga, szereti szerelmét, az érzelmi és reális orkánban is arra gondol, hogyan védheti meg, arra kéri hát a környezetet, ne búsítsák ártatlan gyilkosát teteme látványával, elégetett csontjait dobják a tengerfenékre. Csak úgy sistereg a vörösmartys-ellentét, a plusz meg a mínusz, a csont még tüzel, a víz jéghideg, íme a híd, amelynek lábai kontrasztokra rögzültek.

A többször jelzett álarcos alakcsere egyik legmeghatóbb megvalósítása a személy nemének megváltoztatása, ez az első, szégyellős hazugság asszonánc vallomása tiszta rímei között. Ebben a versben a lány sír, őt hagyták el, s szívén

átgázolt a dacos ifjú férfi, az olvasó elmosolyodik: szegény epedő. Értette-e Perczelék lánya, mit olvas, ha átfutotta a sorokat, nyilván nem, hogyan érthette volna, őt nem hagyta el senki, ő se hagyott el senkit, még ezt a szegény dalnokot sem, akit néha, mint a madarat, megetet pár banális üdvözlő mondat morzsáival. Perczel Etelka nem kacér, csak tudomásul vesz egy szituációt, s aszerint modulálja gesztusait és viselkedését, mennyi és miféle tanúja van. Akkor is nehezen tehetne mást, ha szeretné az instruktort, hogy többet, mást, mint amit juttat, adjon neki, hogy kockáztasson miatta, ahhoz majdnem eszelősen viszont kellene szeretnie, ám nemhogy nagyon, egyáltalán nem szereti, amellet kezdettől arra nevelték, hogy sakkfigura legyen az óriási család nemzetségtábláján, ahol tilos gondot okozni, elég zavaros nélküle is a família helyzete. Amikor Vörösmarty mellettük él, már fennáll a családszakadás, vannak aulikus Perczelek és nemzetiek, az ő apja a nemzeti ágba tartozik. Szerencsére nem esik nehezére a tartózkodás, Etelka egy gyönyörű kölyökállat végtelen nyugalmával veszi tudomásul a férfi lángolását, aki nyílt beszédét maga a szituáció is lehetetlenné teszi. Vörösmarty csak versben szólhat, de ugyan miben tartozhatnának a családra, vagy személy szerint Etelkára az instruktor irományai? Ha ábrándozik a nevelő úr, nem tiltja munkaköri leírása, nem bűn, még mindig jobb, ha versel, mintha duhajkodnék, csak vadászgasson, foglal kozzék a haza sorsával és az irodalommal. Így aztán Vörösmarty kezdeti lírai időszaka, miközben Párducos Árpád már ott száguldoz a Börzsönyben daliáival, s készül a nagy nemzeti eposz is, tulajdonképpen mindvégig monológ marad, nincs visszajelzés: Etelka bólint, meghajlik, mosolyog és nem beszél. Nincs a modern lélektannak nagyobb

öntudatlan ismerője, mint ez a lány, aki anélkül, hogy sejtené, mit tesz, azzal, hogy hallgat, egekig röpíti egy költő türelmetlen fantáziáját. Nem tudom elfogadni azt a feltevést, hogy a lány az irodalmunkban ekkora akcentussal számon tartott szerelmet viszonzotta volna, csak nem volt módjában érzékeltetni. Akkor a költő sorai másképp közvetítik üzeneteiket, a cinkosság titokőrző árnyaltságával, mégis érthetően, akkor van valahol valami jelzés, hogy a fiatalok szeretik egymást, csak köztük a feudális apparátus, pedig a reformkort előkészítő vajúdas görcseinek görbületében lehetne hozzájuk hajlékonyabb az annyit ígérő jelen. Nem, a 20 és 25 között született versekben csak egyetlen szerelmes arca fordult felénk, aki ha le is vezette természetes vágyait patvaristaként a közeli városkában, magának se meri megfogalmazni, milyen gyilkos, az alkalmi kalandokban kielégületlen maradt vágy vonzza a Perczel lányhoz. Az a legmeghatóbb, hogy nem lévén még se Freud, se Jung, se Adler, maga a költő sincs tudatában annak, amire szerencséire a Perczel házban sem figyelnek fel, ami viszont már a huszadik században a szexust annak elfogadó, ami-attitűdjében mindünk számára egyértelmű. A víz, a hal szimbolikája nem mindig vonatkozik az őskereszténységre, vagy a keresztség misztériumára.

Ennek a szerelemnek a legendaköréhez az is hozzátartozik, hogy voltaképpen eltart Csajághy Laura feltűnéséig, s minden további nőfigura vagy szelíden dévaj hangvétellű lírai vers mögött is a Perczel lányt kell keresni, csakhogy a stílus bizonyító erejű. Etelka megközelítése akár lírában, akár epikában mindig speciális szókinccsel történik, mással, mint amikor a költő egyéb nőalakját idézi. A Perczel lány sokáig megmarad házikápolnája szentjének, akihez fűződő

testi vágyait önmaga előtt is leplezni igyekszik, ha megcsalja, fülünk kiszűri a verseiből, mi történt, hogy Jolán, Emma, Ida, „Vica lelkem” élt valamikor, sőt nagyon is élt, éppen csak nem azonos a bonyhádi kegyhely enigmatikusan mosolygó szobrával. Szótár volna készíthető az Etelka-szerelem kifejezésének jellegzetes jelzőiről, főneveiről, visszatérő szavairól, ígéiről, s azokról a nyelvi fordulatokról, amelyekkel másféle indulatait vagy tapasztalatait rögzíti. Etelka az első lírai időszakban az égi, mindenki más a földi szerelem megtestesítője, Etelkát eleinte sokáig még gondolatban sem közelíti meg a testiség kamuflált közegéből, illetőleg mikor mégis megteszi, öntudatlan a rögzített gerjedelem, nem veszi észre, voltaképpen mit lepleznek a szavak. Az esztéták annyiszor hangsúlyozzák, hogy a költő sohase jutott el odáig, hogy szondázni merje, milyen eséllyel volna megkezdhető a valamikor esetleg országos hírnévre szert tehető instruktor csatája a kisasszonyért, hogy a kutató hirtelen kíváncsi lesz: végre is attól, hogy a költő nem dicsekszik az esetleges háritással, nem számol be dadogása meg nem értésének, vagy kerek visszautasításának élményéről, még megközelíthette a *Zalán* megjelenése után nem a lányt, az képtelenség, nem a dinasztát, az túlzott merészség, de esetleg Etelka anyját, a vele mindig legemberségesebben viselkedő családtagot. Végére a Laura-ügy bonyolítása se tartozott diplomáciai sikerei közé, csaknem húsz évvel később is asszisztenciára szorult, Bonyhádön még jobban kínlódhatott szegény, ha valóban kísérletezett a közeledéssel, hogy hiába tette, azt tudjuk. Van itt valami tagadhatatlan ferdeség, valami a korszellemre elvileg rímelő és azzal szembenálló diszkrepancia: a költői emelkedés, sőt hírnév azért nem volt egy legyintéssel félrehárítható, a reformkor-

ban a költészet a nem lukratív, de nemzeti ügyek közé tartozott, a kulturált nemzetek színvonalát elérő magyar nyelv kifejlesztésének diadalra juttatása nem akármilyen feladat. Lehetek a lánnyal bármilyen családi tervek, Vörösmarty több joggal rajonghatott érte 1825 után, mert a távolság a *Zalán* szerzője és Perczel kisasszony között erősen csökkent. Hogy hasztalan vált számontartandó személységgé, hogy minden sikere ellenére mint vő már nem kívánatos, s a domínium Tündérvölgyében felismerte, milyen reménytelenek jelzései, megerősödő öntudatában lassan elkezd kevésbé élesre tompulni a a gyilkos szerelem: a rajongás elzsibbad a folytonos kudarcélménytől. A sorsvonalak divergálnak, Vörösmarty pályája ívelőben, ha csak morális, nem pénzügyi tekintetben is, a lány esetleges mozgási körét viszont egy felbukkant vőlegény és belátható időn belül kötendő házasság merevíti mozdíthatatlanná, így volna akkor is, ha Lolita végre jelezne valami pozitívumot, ha a közelgő házasság fenyegetett helyzetében, nyílt színváltásra, akcióra biztatná. A házasságba parancsolt menyasszony illik a romantika kellékei közé, azzal bármi esztelenséget el lehet tervezni, akár szökést is, csak hogy a kellékek hiányoznak, mert a menyasszony a kétségbeesés legcsekélyebb jelét se mutatja, se lázadni nem kíván, se menekülni, nem hívja, de nem is küldi a költőt. Ezzel a magatartással lép a lány az L-lel kezdődő múzsák közé, most lesz Catullus Lesbiája, persze nem Clodia promiskuitására gondolunk, abszurd volna a párhuzam, csak Vörösmarty érzelmi válsága válik azonossá az antik kollega szenvedésével, elkezd az odi et amo keresztútját, s a lányt a *Tündérvölgyben* végre olyanak láttatja, amilyen valóban lehetett; Etelka a szó minden értelmében statikus, faggathatatlan, elérhetetlen,

mosolygó szobor. Pedig a *Zalán* sikere valóban döbbenetes, itt a magyarázat, hogy amit a kezdő költő-instruktor nagynehezen elviselt, az a hősköltemény diadalmas szerzőjének már nem vállalható. A *Földi mennyben* megjelenő, égi hazájába visszatérő lány találkozása az ifjúval pontos anamnézis, egyikük felmérve lehetőségét, másikuk kényszerből elbúcsúzik a köztük megesett mindentől-semmitől, pantomimszerelem volt ez, posztmodern tragikomédia, amelyben valóban csak a jelzések pótolták a reális díszletet és tagolatlan sóhajok meg áttétes versek a meg nem írt szöveget. Mihelyt az ország visszhangozni kezdi a költő nevét, s a Perczel kúria még mindig hallgat, a fodroshajú tündér se módosítja kialakított magatartását, a költő lassan feleszmél. Hűvös némaságával évekig rabbá tette a lány, közel nem engedte magához, érzelmi kötöttségéből szabadulni viszont nem hagyta, éppolyan elbűvölő és romboló volt hát a maga passzivitásával, mint az örökké aktív, az instruktor napjait pénzkérő és panaszkodó leveleivel rendszeresen feldúló anyja. Vörösmarty a *Zalán* után kezdi észrevenni Lolitában azt, amit eddig nem látott, a szenvedélyes játékost, aki a család biztonságában élve a napok unalmát az epedő fiatal férfi nem túlságosan érdekes, de mindig észlelhető szenvedélye figyelésével űzi, és a költő zsetonjaival fizeti meg a krupiénak a játék izgalmát. 1825 és 1828 között zajlik a férfi rajongásának agóniája: a szív ritmuszavara érzékelhető. Egyébként minél világosabban látja, olyan érzelmi útra tévedt, amely sehová se vezet, annál keményebbre kovácsolódik lírai mondanivalója, csermelyek, kis virágok, egyéb régi megnyilvánulásaira jellemző rekvizitumok már nem enyhítik a kezdő tisztánlátás keservét. A sorok változást jeleznek, a nyugat-európai jambizálás

megdöccen, aztán vált, mintha a költő csak imádott anyanyelvén tudná elkiáltani visszafogott vádait. A rímek lebegésében ott a dalolható szomorúság, a magyar majdnem gázél, amivel visszaigazolja; nem kell magyarázni, érti ő, sajnos, nagyon is érti, mi történt vele. A negatív tartalom és a pozitív lendületű versforma ellentéte átíveli a csalódás szakadékát, a költő végre meg meri látni, amit eddig maga elől is titkolni akart: nemcsak egyoldalú ez a szerelem, de ez a lány még szórakozik is magában azon, amibe ő majdnem belepusztult:

Zaj tolong és nem segíthet, képed benne van,
a magány sem, képed ott is üldöz úntalan,
jaj nem tudlak elkerülni, mert szívembe vagy,
szép mint hajnal szép világa, de kegyetlen vagy.

Itt a fordulópont életben is, szerelemben is, én innen, 1828-tól számítom a bonyhádi epizód lezárását. Immár teljes a felismerés, a lány titokzatos némasága éppúgy a játékba tartozott, mint egyéb lírai kellék, a félmosoly, a szánakozni látszó tekintet. Mindennek a lélekben, a tudatban való teljes feldolgozása persze évekig tart, az egész ország ünnepelte fiatal költő diadalmas pályakezdetén mindenestre ott az árnyék, s ha nem volna a harsogó siker, még súlyosabban volna elviselhető a tisztánlátás keserű elégtétele. Az agónia lezárását nemzeti versidomban, még-hozzá líránk egyik legszebb darabjával, már a leendő nagy klasszikus, a *Vén cigány* valamikori Vörösmartyja fogalmazza:

Miért nem vártál még reám, szép szeretőm, rózsafám,
Vártál volna, itt vagyok, mint lőtt szarvas, lankadok,
Most utánad meghalok.

Itt a népdallá egyszerűsödött, aszúvá érett műköltői mondanivaló színbora, itt a népköltészet műköltő versébe bővült higgadt jajdulása. Nincs már disszonancia, nagy vadak veszik tudomásul a véget ilyen méltósággal. Most már ténylegesen is elmarad mögötte az életművét annyiszor ihlető szenvedés és remény közös párájába vont bonyhádi táj, amelyet sokszor idéz majd műveiben, de feltámasztani nem tudja többé, ami kezdettől halott volt. Az Inferno csendes, majdnem békés felismeréssé szelídül, ifjúsága Tündérvölgye romok között, a kápolnaszobor menyasszonyi koszorúját köti. Végképp elhagyja a vidéket, a fővárosba költözik, főfoglalkozású íróként ott is marad. Lankad, mint a szarvas, ilyen bitang sebbel nem könnyű beilleszkedni az új életbe, a bonyhádi játékos Szibilla aranyvesszőjének meg se történt ütésébe majdnem belehal. Persze csak majdnem. Nagy sikere van, szerelmi kalandjai, olyanok-amilyenek, megtartja „keble istene”.

Mikor, s mitől kezd hűlni egy halhatatlannak érzékelt szerelem? 1825 és 1828 között még vergődik a szív önmaga hálójában, nyilván egyre több realizálható alkalmi kielégülés segíti megkönnyebbült szegyenét, aztán valahogy elviselhetővé gyengül a régi, égő csontot tengerben hűtő gyötrelem. Fáj, de csendesebb a szív lázadása, 28-ban aztán megszületik az a verssor, amely igazolja, a bódult szenvedély egykori áldozata felfogta, a lány jólnevelt hallgatása nem történik parancsszóra, a lány nem azért nem jelez neki, mert tilos, hanem mert nincs mondanivalója, nem sérti az imádót, de arra se becsüli, hogy megkérje: ne próbálkozzék. A sebzett vad persze még sokáig vonaglik érzései tépett lombú bozótjában, utolsó előttit a *Két szomszédvárban* –

1831 – és legutolsót a *Szép Ilonkában* – 1833 – leheli, aztán elkezdődhetik valódi férfi-élete, szegényes, de egyértelmű kalandjaival. Ha Arany János majd azzal vigasztalja a lányát, hogy nem törik az emberi szív olyan könnyen darabokra, hanem az öröme válik fogékonyabbá, ennek az anti-folyamata Vörösmartynál abban nyilvánul, hogy a *Zalán* és a 31-es *Cserhalom* között keletkezett lírai versekben fedőnevek és fedő szituációk alkalmazásával megteremti a csalódás túlélését biztosító terepet, amelyen önmaga, de immár a lány is részt vesz a nagy lírai-epikai álarcosbálon. Mihelyt a hajdani nimfa kegyetlensége világossá lesz, s nem működik már a szent elfogultság, sajátos, hol érzelmet regisztráló, hol egy múltbeli álmodat konzerváló, hol sértődött póz, hol büntető akció tanúivá leszünk. A *Cserhalom* szöghajú, nyájas Etelkéjét gondolatbari még karjába veszi, s e mozdulathoz Szent László lovagi szépségű testébe öltözik, nemes védelmezőként éli át egyetlen pillanatra a lány fizikai közellétét, a *Cserhalomra* évszám szerint következő *Tündérvölgy*-ben megidézi a bonyhádi vőlegényt is Nap fia néven. Csak úgy süt a gyűlölet a korrekt mese sorai közül, elragadták a szépséges Jevét és ő, Vörösmarty viszi vissza agg atyjához, miután kiragadta a Nap fia karmai közül, a tündérvölgyi család persze Bonyhád díszletei között fényeskedik a mesében. A *Délsziget* közt külön helyet érdemlő töredéke remekmű, a költőnek olyan hajnali álma, mint amilyennek majd Mikszáth fogadja el Jókai *Arany emberét*. Vörösmarty most már nem szerénykedik, belekiáltja a bonyhádi csöndbe, ő mesebeli lény, valójában Hadadur, ő Fauna és Flóra megfékezője, majdnem isten, neki járna a szintén mesebeli Szüdeli, a fodroshajú szépség, akitől el kell szakadnia. Az alkotó munka közben nyilván megriadt egy ponton saját

erotikus fantáziája képeitől, ezért tépi ketté el nem ért boldogsága szigetét, csonka a nagy totál, az ábrázolás tengert mutat, azon iszonyú távol két úszó földdarab, az egyik a mesék kisasszonya, a másikon a végzetét méltósággal vállaló fiatal férfi. Az *Egerben* aztán kiéli, amit a *Délszigetben* visszafojtott, egy évvel később elvégzi a duplaszaltót, mert ebben a műben nem egy szigetet, önmagát is, a lányt is kettéhasítja, ő egyszemélyben a renegát Omár, aki miatt elfonnyad a szépséges Ida-Etelke, de ő a dicső Zoltai is, aki szemünk, illetve olvasásunk idején teszi asszonnyá Etelka-Leilát, jó erőteljes, már-már kínosan művészi megjelenítő-készséggel.

A *Cserhalomban* szelíden magához szorítja, a *Délszigetben* csak csodálni meri, ahogy a serdülés megkezdődésekor a gyermeklány nővé formálódik, kettéhasítja életük színterét, nehogy a testiség áldozatai legyenek, a *Széplakban* már büntet. Hamis gyanúba keveri Etelka-Zenedőt, egy félreértést a nő életével fizet. A *Magyarvárban* nagyjából ugyanebben az időszakban végleg elintézi a Perczel lány vőlegényét, aki a gyönyörű Elvőt vadássza szemével, s felvillantja a Perczel lány figuráját még egyszer olyan mesteri kézzel, hogy az olvasó megrendül, míg olvassa a bűvös szavakat Elvő szépségéről; „rózsánál-rózsább, gyönyörűbb valamennyi gyönyörnél”. Hiába érzékeli még a szépségét, a lány álcázott személyében már minimalizálódik a női nem jelentősége, s érezteti a veszedelmet, amit a szerelem pusztító jelenléte egy férfi pályáján jelenthet. A költői életúton a következő töredék, a *Rom*, még tovább megy, már egyenesen elveti a boldogság polgári meghatározását, egyben a *Csongor* válaszfútjának előképe, Etelkével át is életi, szerencséje, hogy nem ismerte fel, ki szereti; minden

isten közelében elpusztul a halandó, ki-ki menjen hát a maga útján, szép volt, szent, ami elmúlt, ostoba, makacs, értelmetlen rajongás. A kápolnát nem rombolták le, de becsukták, nincs mise többé, a *Csongor és Tünde* aztán rögzíti a pozitív felismerést, a szépség, a szentség groteszk volt, balga, tulajdonképpen szomorú, csak a mesében valósulhatna meg – valami véget ért, valami elindult. A hős kikönnyezi szeméből az első szép érzelmi megrendülés varázslatát, de előbb még bosszút áll minden valamikori szenvedése miatt. A *Két szomszédvárr*ban az öntudatos alkotó visszajára fordítja a pozitív indulatot és haragjában képletesen kiírt egy egész famíliát, csak a lánynak ír szelídebb halált, átéleti vele saját felséges és félelmetes figurájában valódi leendő önmagát, az erőst, a hatalmast, akit megnyerhettek volna, de elengedtek és nem ismerték fel benne Deli Videt. A *Két szomszédvár*ról egyébként külön kellene új tanulmányt írni, mert ebben az eposzosított lovagdrámában aztán olyan határig elviszi az indulat, hogy nem lehet elmarasztalni se biedermeier, se marxista elemzőjét, ha riadalmában nemigen tud mit elkezdni a művel. A két egymást kiírtó ellenségeskedő család történetében nem is a lány pusztulása a legmegrázóbb, hanem a Fecskéé, a paripáé, aki hosszú idő után újra meglátja ölni induló gazdáját. A ló azt hiszi, ismét jó szóhoz, száguldó, boldog vágtaikhoz, zabhoz jut, feltornássza nyomorult testét az istállóban, s ajánlkozik gazdájának, folytassák a régi életet. A hős válasza illogikusan logikus, azt mondja, együtt töltöttek valaha boldog és önfeledt perceket, de a múlt elmúlt, pusztuljon el a hozzá közeledő mén is. Fecske nem fél tőle, aztán megérti, mi történik, felnyög, hogy ledőlik és kezdődik a részletesen taglalt hóhérmunka. Mikor a ló bevégezte,

gazdája még fel is darabolja, vér párája száll az olvasó riadt orrába, áll a vitéz – Vörösmarty – mint a bosszú pogány papja a feldarabolt ló, illetve Etelka teteme mellett. Soha világosabban nem volt kikövetkeztethető egy folyamat lezajlása; vége a bonyhádi idillnek, de el csak a szerelem múlt, a sértést, hogy elmentek mellette, hogy nem ismerték fel benne isten választottját, nem tudja soha elfeledni. A *Két szomszédvár* még mindig nem az utolsó szó, az 1833-ban mondódik ki, és az *Szép Ilonka* lesz. Akkorra már nemcsak az imádat, de a megalázottság, a szégyen, és a testi kielésnek feltétlen Etelkával történő vágya is elmúlt, vesz ugyan elégtételt, de már tudja sajnálni az áldozatot, aki a halandók természetes reakciójával elkerülte a nem polgári lét kikövetkeztethető boldogságát. Hogy sok év múlva mit érez Csajághy Laura és mit él meg a férje mellett, azt nem kérdezte senki, azt jobb volt nem bolygatni, a bölcs tanúk hallgattak. A *Szép Ilonka* mindenesetre megszületik, a szerelem sírköve, egy új alkotói pályaszakasz alapköve. Jöhet a valódi férfimunka, a reformkor leleplező és iránymutató programverseivel. Eddig többnyire a fiú meg a férfi beszélt, most megszólal majd a hazafi. Már nem csak lelkes, mint a *Zalánban*, már bölcsen rajong, kritikával.

[Az esszé második részét következő számunkban közöljük.]

FERENCZI LÁSZLÓ

Petőfi Sándor

Mennyivel jellemzőbb egy-egy
civilizáció írójára az, hogy mikor
élt, mint az, hogy hol.

(Illyés Gyula)

A portré. „Halvány szikár arcza letörölhetetlen dacz kifejezését hordta magán mindig, semmi más árnyalat fölvételére nem volt képes; rendbeszedhetetlen sűrű haja felállt az ég felé; orra római szabású volt, de kissé hegyes; szemei bátrak és szögezők, homloka nyílt, ajkai szépek; csak mikor nevetett – és nevetése olyan volt, mint egy kínzotté, még a hangja is hozzá – olyankor tűnt ki egy a sorból kiálló hegyes fog felülről, mely valami daemoni kifejezést adott arczának: mikor megbosszantottam valamivel, ezzel a hegyes foggal szokta a fejemet megszúrni. – –

Mint egész modorában, úgy külviselésében is szerette Petőfi a geniális különbségeket.

Frakk- és czilinderviselő kor volt az. A nemzeti szellem néha-néha egyet vonaglott az uralkodó divat ellen. A feltörő lángelmék még új divatokat is adtak a kortársaknak.

Petőfi is kezdett magának új divatokat. Egyszer Csokonai prémes mentéjét vevé fel, s viselte világ bámulatára; máskor eszébe jutott virágos atlaszból varratni attilát, hozzá mond-vacsínált hallatlan formájú pörge, de mégsem pörge kalapot tenni fel, hogy Pálffy egyszer azt mondta róla: »Mikor ez a Sándor elénk jön, mindig rajta van valami, hogy az ember vele álmodik«. Csakhogy ez a különtség neki mind illett,

mert nem kérkedett vele, nem tolakodott, az az ő ízlése volt, nem erőltette senkire.

Ő volt az egyetlen ember, akinek soha czilinder a fején, frakk a testén nem volt és aki soha operába nem ment. – –

És még egy különtségére volt büszke Petőfi: arra, hogy se tudóstársasági, se Kisfaludy-társasági tagnak nem hagyta magát választani.”

A leírás, novella vagy mítosz hőse Petőfi Sándor, az elbeszélője vagy megteremtője pedig az ifjúkori barát, Jókai Mór, a század legnagyobb magyar regényírója, akit az előbbi, egyik lelkes, hálás és egyszersmind adakozó kedvű versében „kietlen éjem hamvadhatatlan csillagá”-nak jósolt. A szenvedélyes ifjú költő, aki kifosztottnak, megcsaltnak érezte magát, mert a korban a barát szó már csak gúnyosan csenghet, úgy jövendőlt, hogy Jókai egy világ ellenében is hű marad hozzá, a majd korán elhalálozóhoz. Beteljesült a jóslat mindkét tagja. Négy évvel később Petőfi már nem volt az élők sorában, meghalt a magyar szabadságharc egyik utolsó csataterén, és barátja több mint fél évszázadon át őrizte emlékét és teremtette mítoszát. Együtt adtak jelentést a napnak, 1848. március 15-ének, közös felkészülésük művének, a magyar forradalom, majd szabadságharc nyitányának.

A társadalmilag közös sikert, noha Petőfi volt kettőjük közt a rangidős, hamarosan súlyos és jóvátehetetlen személyi konfliktus követte. Asszonyok miatt szakadt meg barátságuk, a felszínen legalábbis, mert a túlélő Jókai művében az rendíthetetlenül virágzik tovább. Már Jókai sem helyeselte Petőfi házasságát 1847-ben. A választott és kikövetelt hitvest – a haladó közvélemény drukkolt a költőnek – csaknem csúnyának és ízléstelennek tartotta. De szelíd volt, és

hallgatott, és mint csontja velejéig liberális ember, nem igényelte a beleszólás jogát. Véleményét azonban aligha-nem megértette barátja, és évekig lakótársa, hiszen még Petőfi esküvője után is egy lakásban laktak. És amikor Jókai bejelenti házasságát egy színésznővel, az egykori vándorszí-nész, és színész múltjára mindig, rajongásig szeretett apja ellenében is büszke Petőfi, megszakít minden kapcsolatot barátjával, mert méltatlant vesz el...

Baudelaire életművébe beletartozik Gautier hatalmas, dekoratív esszéje, mely valaha a *Fleurs du Mal* első posztu-musz kiadását vezette be, és amelyet, ha tagadnak is, nem érvénytelenítenek az egymással is vehemensen vitatkozó értelmezések. Egyetlen magyar kiadónak sem jutott eszébe, hogy Petőfi verseit Jókai emlékezéseivel vezesse be, holott a „letörölhetetlen dacz” kifejezését Petőfi „halvány szikár arczán” éppen úgy Jókai őrizte meg, sőt talán ő festette is oda, mint ahogy Gautier őrizte meg Baudelaire aszkéta arcát.

I.

Az évszámok egybeesése néha merő véletlen, máskor meg követelődzően szimbolikus jelentőségű. Követelődzően, mert olyan összefüggésekre figyelmeztet, amelyeket nem lenne máskülönben ihletünk vagy bátorságunk megfon-tolni.

Walt Whitman 1818-ban született, Charles Baudelaire 1821-ben, Petőfi Sándor 1823-ban. Amit ma, a 20. század utolsó negyedében, Magyarországon, modern vagy modern szellemű költészetnek érezhetünk, az tőlük vagy nyomuk-ban – még ha ellenükre is – eredt. Baudelaire, Whitman vagy

Petőfi világa az utolsó másfél évszázad költészetének a világába tartozik. Aki lázad, ellenük lázad, és aki megtér, hozzájuk tér meg. Bírálat és hódolat egyaránt gazdagítja nemcsak az életmű, hanem a mű és az élet értelmezési lehetőségeit is.

A francia irodalom sokkal elméletibb, mint az amerikai vagy a magyar, több a doktrína, a manifesztum –, és ezért sokkal látványosabb a Baudelaire-től való elrugaszkodás, és a hozzá való megtérés, mint Whitman vagy Petőfi esetében. A valóságban azonban Whitmannak nem kisebb a súlya Pound, Sandburg vagy Ginsberg formálásában, és Petőfinek Ady, Babits vagy Juhász Ferenc fejlődésében, mint Baudelaire-nek a különböző, egymással annyira vitatkozó izmusok ösztönzésében. Annyi Baudelaire van, ahányan foglalkoztak vele, de annyi Whitman és annyi Petőfi is van. Amit Aragon mond, hogy Baudelaire-ről nem lehet úgy beszélni, hogy az ember akaratlanul is ne sértsen meg másokat, az Whitmanre és Petőfire is érvényes. És ez nem véletlen. Nem csupán a költészetnek abból a sajátosságából, ha úgy tetszik, közömbösségből fakad, hogy az utókornak szinte kínálja a belemagyarázási lehetőségeket. Hanem abból is, hogy mind Whitman, mint Baudelaire meghirdették az ön-ellentmondás jogát. Petőfi nem. De 1842 és 1849 között, 7 év alatt, sok száz verset írt, és nem elhanyagolható mennyiségű prózát. Ebből a nagy terjedelmű életműből, melyben zseniális és kezdetleges keveredik, a méltatók a legkülönfélébb vonásokat emelhették ki. Petőfi volt internacionalista és nacionalista. Volt optimista és pesszimista. Volt politikailag éretlen ifjú, és kora legtisztábban látó gondolkodója. Volt a zseni álarcába öltözött nyárspolgár, és volt őseredeti géniusz. Néha ugyanaz a méltató, szinte egyidejűleg, kétféleképpen

látja. Ady például, aki több motívumát, ötletét, képét vette át, mint azt általában sejtik, elhatárolja magát Petőfitől, mondván: „mutatványos fátum nem kenyerem”, hogy annál inkább azonosulhasson mindazzal, ami Petőfit az 1849-ben elbukó magyar szabadságharc talán utolsó csatájába vitte meghalni.

Az 1855-ben megjelent *Fűszálakkal* és az 1857-ben kiadott *Romlás virágaival* Whitman és Baudelaire mélységesen benne van az elmúlt másfél évszázad világlírájában. Az 1849-ben meghalt Petőfi elsősorban nemzeti lírikus. Hár-muk egymás mellett emlegetése már-már provinciális nemzeti gőgnek tűnhet. De volt az európai líra történetében egy pillanat, az 1850–60-as évek fordulóján, amikor Petőfi inkább benne élt a világirodalomban, mint két nagynevű társa, és erről már csak azért is káros lenne megfeledkezni, mert enélkül a sajátos petőfii szituáció csak kevésbé érthető meg.

A tipológiai rokonság mindenesetre adott. Ahogy Baudelaire, Michel Butor kifejezését kölcsönözve, egyfajta tengely, amelyen a költészet modernné válik, úgy Whitman és Petőfi is az, az amerikai, illetve a magyar költészet történetében. Lehetne emlegetni a közös mestereket is, Shakespeare és Shelley mindhármukat ösztönözte (igaz másokat is ösztönöztek), és elmondható lenne, hogy mind Baudelaire, mind Petőfi figyelt Cabet-re és Heinére. De talán lényegibb rokonságról és különbségről van szó.

A költészet megújulása, magyarázza T. S. Eliot, mindig kapcsolatban van a köznyelvhez való visszatéréssel. A költői nyelv ugyanis megmerevedik, a köznyelv viszont állandóan változik. Az angol költészet történetében, hangsúlyozza

Eliot, Wordsworth visszatérése a köznyelvhez az egyik sorsdöntő fordulat.

Amikor Wordsworth Párizsba siet, hogy tanúja legyen a világ megújulásának, azaz a francia forradalomnak, barátja és harcostársa, Coleridge, a 18. századi angol regény tapasztalata alapján kijelenti, hogy Fielding a maga nemében van olyan nagy művész, mint Homérosz vagy Shakespeare, azaz a regény ér annyit, mint az eposz vagy a tragédia, a műfajok évezredek óta felszentelt két királynője. Nem sokkal később a Németországban tartózkodó Benjamin Constant meglepetten veszi észre, hogy a német „fugitif” vers (Goethére és Schillerre gondol), egészen más, mint a francia; súlya van. Hiába beszélünk ma a líra különböző virágkorairól Sapphótól a 20. század közepéig, tudomásul kell vennünk, hogy a 18–19. század fordulójáig a lírának nincs esztétikai tekintélye. Ezt a tekintélyt csupán akkor szerzi meg, Angliában valamivel hamarabb, a kontinensen valamivel később, amikor a társadalmi regény kialakul. A személyes líra és a társadalmi regény a műfaj történet ikertestvérei.

Hogy a líra a tragédiával és az eposzsal (illetve ezek különböző változataival) egyenértékű, sőt, ezeknél esetleg magasabb rendű is, azt, végső soron (noha, természetesen nem előzmények nélkül), az amerikai irodalomban Whitman, a franciában Baudelaire és a magyarban Petőfi bizonyítja. Amikor Poe, aki Petőfivel egy évben halt meg, *A műalkotás filozófiájában* kijelenti, hogy a terjedelem értékprobléma, akkor a lírának, a rövid versnek, az öntudatát, sőt, tulajdonképpen a létjogosultságát védi meg. Mi köze van mindennek ahhoz, hogy a költészet visszatér-e vagy meg tér-e a köznyelvhez? A líra a köznyelvben találja meg, szerzi

meg, teremti meg azt az eszközt, mellyel önállóságát biztosíthatja mind az eposszal és változataival, mind a tragédiával, mind a prózával szemben.

A magyar irodalomtörténet-írás jobbjára restelkedve szokott szólni arról a szégyenletes tiszteletről, amellyel Petőfi Béranger-nak adózott. Holott ez a szégyen a 19. század első felében szinte egyetemes: Stendhal, Sainte-Beuve, Goethe, Chamisso, Heine, Belinszkij és Poe osztoznak benne. Eckermann szerint Goethe úgy látta, hogy Béranger adta vissza a franciáknak Waterloonál megrendült öntudatukat. Stendhal szerint nem volt olyan, a francia közvéleményt érdeklő esemény, amellyel Béranger ne foglalkozott volna. Chamisso fordította. Belinszkij szerint Béranger világköltő, mert egyetemes problémákkal foglalkozik, így az 1830–31-es lengyel felkeléssel is.

Mit akart Béranger?

Waterloo után elsődlegesen nemzeti költészetet akart teremteni. 1818 után pedig, amikor a győztes hadseregeket kivonták Franciaországból, meghirdette a népek testvériségét. A Royal Society a tudósok, Diderot a filozófusok, Béranger a népek testvériségét vallja.

Mit csinált Béranger?

A chansont irodalmi rangra emelte, és a napi aktualitást bevitte a költészetbe.

Sainte-Beuve őrizte meg az alábbi történetet:

„Un academicien-poète, à qui Béranger, encore inconnu, parlait un jour de ses idylles et du soin qu'il y prenait de nommer chaque objet par son nom sans le secours de la Fable, lui objectait: – Mais la mer par exemple, *la mer* comment direz-vous?

– Je dirai tout simplement la mer. – Eh quoi? reprit

l'academien qui n'en revanait pas, Neptune, Thétis, Amphitrie, Nérée, de gaité de coeur vous retranchez tout cela? – Effectivement, ajouta Béranger.”

[„Egy akadémikus-költő, akinek a még ismeretlen Béranger egy nap idilljeiről beszélt, és arról a szándékáról, hogy minden tárgyat a saját nevén, a Mese segítségével nélkül nevezzen meg, ellene vetette: »De a tengert például, a *tengert* hogyan nevezi?« – »Egyszerűen azt mondom, hogy tenger.« – »Hogyan? – szólt az akadémikus, aki nem tért magához –, Neptunus, Thétis, Amphitius, Néré, mindezt könnyű szívvel elhagyja?« – »Igen« – válaszolta Béranger.”]

Mindaz, amit Béranger-ről tisztelői elmondtak, Petőfiről is elmondható. A magyar nemzeti öntudat megteremtője vagy visszaadója (és ez különösen a szabadságharc bukása után látszik). Nemigen volt olyan, a magyar közvéleményt foglalkoztató esemény, mellyel ne foglalkozott volna, és világköltő volt, mert egyetemes problémák iránt is érdeklődött.

Mit jelent a köznyelv esztétikai szempontból?

Petőfi képzeletét sokat foglalkoztatta a tenger. Szerette volna látni, és nem láthatta. Benne a pusztaság, az Alföld, a rónaság, melyben annyit barangolt, kelti a tenger képzetét.

„A messzeségbe nyúló rónaságot,
e száraz tengert, halvány köd fődé” – írja a *Tündéralom*-ban.

Hallatlanul erős metafora. Tessék azt elképzelni, hogy „a rónaság száraz Neptunus”. Érzékelhetetlen, sőt értelmetlen. Mi az, hogy száraz Neptunus? A mitologikus nyelv az elvont felé viszi a költészetet. Neptunust nem lehet látni. A tengert lehet. És a száraz tengert is. A nyelv a dolgok, a tárgyak megnevezésével konkréttá, és az új lehetőséget adó metafo-

rák miatt érzékletessé válik. Elmarad a „mint”, a hasonlat hagyományos „köttönyaga”. Az új nyelv, éppen konkrétsága miatt, teszi lehetővé a tömörséget, sőt az elliptikus szerkesztést is. Ugyancsak a *Tündéralomban* írja: „oh, lassan szállj, és hosszan énekelj, / Haldokló hatyúm, szép emlékezet”. A kép forrása Shelley; de Petőfi azt radikálisan átalakítja nemcsak az angol és a magyar nyelv szerkezete, hanem a „mint” elhagyása miatt is.

A „száraz tenger” zseniális költő zseniális találata. A „tenger” szó ugyanis „előnti” a korabeli magyar költészetet. Még Petőfi is használja ügyetlenül. Sőt, a nagy kortárs, Baudelaire is. Mert a *l'Homme et la Mer* a szigorúan megszerkesztett *Fleurs du Mal* talán leggyengébb darabja.

A köznyelv költőivé való tétele, s a köznyelvből készített költészet nemcsak azt jelenti, hogy a költő egy klasszikus műveltséggel nem rendelkező olvasóközönség számára is érthetővé, felfoghatóvá válik – azt is jelenti, és ez nagyon fontos a költészet szociális szándéka miatt, de ez önmagában még csak szándék –, hanem azt is jelenti, hogy a költészet belső ereje megnő. Megenged egy olyan technikát, melyre a korábbi költészet még csak nem is gondolhatott.

Visszatérés a köznyelvhez – egyaránt jellemzi Wordsworth-t, Béranger-t, Heinét és Petőfit, és a példákat még hosszasan lehetne sorolni. De e „visszatérés” mindenütt mást jelent.

A klasszicista és urbánus 18. századi angol költészet elleni reakcióként a francia forradalom és a kezdődő ipari forradalom korszakában Wordsworth-nél a köznyelv a természet költői birtokbavételét jelenti. Béranger-nál a forradalom osztatlan és egységes Franciaországa után, illetve Waterloo után egy agitatív, polgári értékeken alapuló nemzeti költé-

szet megteremtését szándékolja. Heinénél szintén társadalmi-politikai motívumok játszanak közre. És mindhár-muknál a megelőző költői gyakorlat többé-kevésbé radikális tagadását is jelenti.

Petőfi esetében részben azonos, de részben sokkal fundamentálisabb, vagy ha másként tetszik, sokkal primitívebb kérdésekről van szó. Petőfi 1823-ban született a magyar királyság területén, melynek uralkodója, örökletes jogon, Ausztria császára volt. Amikor Petőfi 1842-ben első figyel-met érdemlő verseit írja, Magyarországon a hivatalos nyelv nem a magyar, hanem a latin. Elvi indokolás szerint azért, mert a magyar nem elég fejlett. Évtizedek óta folynak a csatározások a magyar nyelv teljes és feltétlen elismertetése érdekében, és a küzdők tudatában még élénken él az az évtized, amikor a semleges latint az éppen nem semleges, mert a beolvasztást elősegítő némettel kívánták felváltani.

1844-ben, tehát abban az évben, amelyben Petőfi két első remekművét, *A helység kalapácsát* és *János vitézt*, ezt a két lírába hajló epikai művet megírta, vált a magyar nyelv hivatalos és még inkább teljes jogú nyelvvé. Természetesen nem azért, mert Petőfi ezt a két költeményt megalkotta. És még az sem feltételezhető, hogy Petőfi szántszándékkal azért írta volna ezeket a költeményeket, hogy az országgyűlésen folyó küzdelmet befolyásolja. De a két esemény végső, történeti értelemben mégsem véletlenül egyidejű. A radikálisan új költői nyelven megszólaló költő akkor indul, amikor a nyelv jogi helyzete alapvetően megváltozik. A nyelv kérdése, Petőfinél konkrétan is, politikai és társadalmi kérdés. Egy 1847-es versében, amikor a költő politikai szerepét kívánja hangsúlyozni a többé-kevésbé örökletes politikai tényezők mellett, illetve ezekkel szemben, Petőfi

kijelenti, hogy a magyar nyelv megmentése és érvényre juttatása nem a rendi politikusoknak, hanem költőknek köszönhető. Éppen a nyelv kérdése bizonyítja, hogy a költészet új politikai, társadalmi tényező.

II.

Nagyjából az idő tájt, hogy Wordsworth a köznyelv felé fordul, Saint-Amant szinte teoretikusan meghirdeti: „... le droit des Poètes / marche d'un pas égal à celui des prophètes”. [„A költők joga a próféták jogával egyenértékű.”]

Klasszicisták és romantikusok, André Chénier vagy Shelley között nincs lényeges különbség, bizonyította minden kétséget kizáróan Francis Scarfe. Mindketten a világ öntudatlan törvényhozóinak nevezik a költőket.

De a forradalom előtti és a forradalom utáni helyzetben van különbség. Chamisso műveit bevezetve Walzel elemezte lényegében helyesen (és az árnyalatnyi pontosítási kísérlet itt nem lenne helyénvaló) az André Chénier és Béranger politikai költészete közötti különbséget: „Il ne s'agit plus de grandes pensées politiques développées d'une manière abstraite: telle était la manière de Chénier; c'est l'individu qui est confronté avec la situation politique, et ce sont surtout des conséquences sociales qui sont tirées de cette confrontation.” [„Nincs többé szó némiként absztrakt módon kifejtett nagy politikai gondolatokról, ahogy ez még Chénier-t jellemezte; az egyén áll szemben a politikai helyzettel, és főként társadalmi következtetéseket von le ebből a szembenállásból”.]

Chamissót a német társadalmi jellegű költészet kialakításában nagy szerep illeti meg, Heine is becsülte és tanult tőle.

Petőfi évtizedében, és az azt megelőző évtizedben, tehát 1830-tól, ha a Bourbonok elűzését, és 1832-től, ha az angol fejlődést annyira meghatározó Reform Billst vesszük alapul, három nagy társadalmi indíttatású irodalmi tendenciát figyelhetünk meg. Az irodalmi saint-simonizmust, mely olyan kiváló művészeket is érint, mint Victor Hugo, Sand vagy a Dupont-ról cikket író Baudelaire. A viktoriánus-korabeli reformirodalmat, mely olyan ellentétes felfogású szerzőket is áthat, mint Dickens (akit Petőfi minden kritikán felül álló szerzőnek tartott), Disraeli, aki *A falu jegyzőjét* ösztönözte, Carlyle, és végül a német politikai költészet. Negyedikként megemlíthető még az orosz politikai irodalom, főként ahogy Belinszkij, a forradalmi demokrata kritikus és esztéta írásaiban testet ölt. (Ez Magyarországon akkoriban még ismeretlen volt.) Mind a három (vagy mind a négy) tendenciát rokonszenv fűzi a francia forradalomhoz, amelyhez azonban nem közvetlenül kapcsolódik, hanem közvetve, oly módon, hogy a francia forradalmat tagadó – olykor már a Szent Szövetséget is megelőző – ellenforradalmi ideológiákat elveti. Elég csupán arra utalni, hogy Disraeli a francia forradalomról szóló eposz megteremtéséről álmodott, és hogy Chamisso emigráns létére sem rokonszenvezett az ellenforradalommal.

Ez az új irodalom politikai kérdések helyett egyre hangsúlyosabban társadalmi kérdések iránt kezdett érdeklődni. Az új problémákat igen élesen exponálta Carlyle a *Past and Present*-ben, különösen abban a passzusában, melyet Engels is idézett a könyvről írt kritikájában: „Egymillió éhes mun-

kás felkelt, kivonultak az utcára és – ott álltak. Mi mást is tehettek volna? Sérelmeik és panaszaik keservesek, elviselhetetlenek voltak, dühük pedig jogos; de ki az oka mindennek... Óh, bárcsak alakot öltene ez az átkozott lidérc”, mondja Carlyle, és Engels hozzáteszi: „társadalmi bajokat nem lehet úgy eltörölni, mint ahogy a királyságokat és kiváltságokat eltörlik”.

A viktoriánus korabeli irodalom tendenciáit egyik legutóbbi kutatója, Patrick Branlinger, így foglalta össze: „literature is or can be an instrument of social amelioration, at the same time that it is shaped by social events”. [„Az irodalom, miközben a társadalmi események alakítják, a társadalmi viszonyok megjavításának eszköze vagy eszköze lehet.”]

És ez az, ami lényegében általánosítható. Általánosítható, azaz a fontos különbségek zárójelbe tehetők, mind az egyes irodalmak között, mind az egyes irodalmakon belül, hiszen én most nem a harmincas–negyvenes évek eszmetörténetét írom, hanem a sajátos petőfii pillanatot szeretném érzékelteni. Mert van egy ilyen sajátos petőfii pillanat, amelyet többféle körülmény teremt meg.

Nemzedékének nagy írói körül – a már említett Baudelaire és Whitman mellett idetartozik Renan, Turgenyev, Flaubert vagy Leconte de Lisle is –, Petőfi az egyetlen, aki jelentős életművet hoz létre 1848-ig, vagy az 1848–49-es forradalmak bukásáig. Kész mesterként akkor lép fel, amikor nemzedéktársai még csak készülődnek, még ha magas szinten készülődnek is, mint például Baudelaire. A harmincas–negyvenes évek fordulóján mintha lenne valami űr az európai irodalomban. Az angolok panaszkodnak is erről, és Franciaországban az Hugo–Lamartine-nemzedék (1820)

után még nem érett be igazán eredeti tehetség. Ez az a pillanat, amikor Poe novelláit Baudelaire népszerűsíteni kezdi. Dolgozik még, és remekműveket alkot Hugo vagy Heine, de aki közvetlenül a negyvenes évek problémáiról, a negyvenes évekbe szinte beleszületve beszélne, erre – magas szinten – Petőfi az egyetlen precedens. 1844-ben úgy lép Hugo vagy Heine mellé, ahogy 1918 után az ifjú dadaisták vagy szürrealisták lépnek Gide, Valéry vagy Claudel mellé, vagy Szabó Lőrinc és József Attila Babits és Kosztolányi mellé. Nem érvényteleníti őket, de az új pillanat új problémáit minden előzetes – akár saját – hagyományhoz való kötődés nélkül fejezi ki.

Amikor a 21 éves Petőfinek 1844-ben megjelenik első kötete, addigra a Saint-Martin-i igény az európai költészetben mélységesen meggyökeredzett, ami együtt járt egyébként, paradox módon, Saint-Martin nevének és művének csaknem teljes elfelejtésével. 1846-ban Baudelaire elveti a gyerekes *l'art pour l'art* irányzatot, mely a saint-simonista ideológia ellen védekezik, és amely nem tévesztendő össze a puskinsi *l'art pour l'art*-ral, mely védelmet jelent a cári irányított művészettel szemben.

Petőfi az első pillanattól kezdve hirdeti, hogy a művészetet a társadalom határozza meg, és főként azt, hogy a művészetnek társadalmi-politikai tevékenységet kell betöltenie.

A Saint-Martin-i illuminista igény nála világi, politikai, és radikális értelmezést kap:

Pusztában bujdosunk, mint hajdan
 Népével Mózes bujdosott,
 S követte, melyet isten küldé
 Vezérül, a lángoszlopot.
 Újabb időkben isten ilyen
 Lángoszlopoknak rendelé
 A költőket, hogy ők vezessék
 A népet Kánaán felé.

Előre hát mind, aki költő,
 A néppel tűzön-vizen át!

A Saint-Martin-i igénynek ez forradalom előtti, és jövő-tudatú megfogalmazása. Ugyanennek az igénynek forradalom utáni, múlt-tudatú, és az aktivitással ellentétben szemlélődő jellegű megfogalmazása a *Fároszok*, Baudelaire egyik legismertebb verse.

A harmincas–negyvenes évek irodalmát a reformok kérdése mélységesen izgatja. A negyvenes években a magyar polgárság egyik nagy problémája az, hogy a nemesség önként lemond-e előjogairól.

Magyar és európai összefüggésbe helyezve Petőfi 1847 februárjában írt verse, *A nép nevében*, különösen érdekes.

Még kér a nép, most adjatok neki!
 Vagy nem tudjátok, mily szörnyű a nép,
 Ha fölkel és nem kér, de vesz, ragad?

Szembeötlő Petőfi dialektikája. Nem idegenkedik a felülről jött reformoktól. Elfogadja azokat. De ezek elmaradása

esetén a forradalmat egyértelműen követeli. És ebben különbözik számos kortársától. Az angol reformátorok végső soron a forradalom leszerelését igénylik abban az országban, amely Saint-Simon értékelése szerint megérett a proletárforradalomra. Béranger 1848-ban elhallgat, sőt, már 1830 után is úgy gondolja, hogy át kell alakítani chansonjait. 1848-ban hallgatása olyan feltűnő, hogy tisztelői egy Béranger-verset hamisítanak, melyet lelkesen olvas a Berlinben tanuló svájci diák, Amiel, és amelyet Petőfi, mint Béranger egyik legfontosabb versét, fordítja magyarra. Heine, a *Takácsok* költője, igenli a forradalmat, de a kultúrát félti tőle.

Az egyes országok, illetve ezek reprezentánsai között azonban alapvető a különbség, mit elhanyagolni nem szabad. Angliában, Franciországban és bizonyos fokig Németországban, már a proletárforradalom lóg a levegőben. Belgiumban a saint-simonizmus és a fourrier-izmus már beépült a hatalomba. Azon a februáron, mikor Marx és Engels Brüsszelben, belga munkások között, a *Kommunista Kiáltványt* adják ki, Petőfi Magyarországon a feudalizmus felszámolására buzdít.

A kérdés azonban mégsem intézhető el azzal, hogy Petőfi nem azt a típusú forradalmat igényli, melyet Marx és Engels követel, melyet Heine kétértelműen támogat, és amelyet az angol reformátorok elkerülni igyekeztek. Európa ugyanis egységes. És ezt nemcsak az bizonyítja, hogy az olasz felkelés, majd még inkább a párizsi forradalom a magyar forradalom és szabadságharc közvetlen előzménye és ihlője. Az is bizonyítja, hogy az ipari forradalom, ha lassan is, de eljut Magyarországra.

Itt azonban egy kis kitérő kívánczik. Van Petőfinek egy rendkívül népszerű, sokat idézett verse, az *Egy gondolat bánt engemet* című. 1846-ban írta. Gyakran emlegették, főként azért, mert Petőfi ebben (is) megjósolta korai végét, és hogy a világszabadságért fog meghalni. Ez a szívesen szavalt vers azonban szinte a legutóbbi időig ismeretlen maradt. A beteljesedett jóslat elfeledtette az olvasókkal, hogy egyedülálló versről van szó Petőfi életművében. Itt és csak itt írja le a „világszabadság” szót, itt és csak itt lép „síkra” a rabszolga-nép „piros zászlókkal”. A piros zászlók és a világszabadság feltételezik egymást. Lehet azon meditálni, hogy a piros zászlók és a világszabadság miért egyedi jelenség Petőfi költészetében. De az kétségtelen, hogy a vers bizonyítja Petőfi tájékozottságát, azonosulásig menő tájékozottságát az európai társadalmi problémákban. Egyébként ez a rendkívül egyszerű, elvileg első olvasásra megérthető vers – szerkezetileg, stilisztikailag rendkívül bonyolult alkotás –, „míves” munka, a l'art pour l'art legszélsősége-sebb hívének is becsületére válnék.

A 19. századi kapitalizmus ipari forradalmának a vasút a jelképe. A vasút, amelytől Goethe a német egység megteremtését reméli. És Marx 1854-ben a pánamerikai vasút megépítését a világtörténelemben beállott fordulathoz nevezi.

A 19. század első felében a vasúthoz való állásfoglalás alapkérdés. Weustenraad (1805–1849), a belga költészet egyik megteremtője, aki a *Chant du Proletaire* (A proletár éneke) című versében így ír: „Gloire à toi, Saint-Simon, seul vrai dieu de ta race” [„Dicsőség Néked, Saint-Simon, fajtád egyedül igaz istene”] – ünnepli a vasutat. Grillparzer viszont a szellem három ellenségének a vasutat, a kölcsönt és a

jezsuitákat tartja. Lénau habozik, hogy vajon a vasút közelebb visz-e a szabadsághoz. Heine kolumbuszi fordulatnak tekinti. Karl Beck, akit Petőfi személyesen is ismert, a különböző közösségek „eljegyzési gyűrűjének” nevezte a vasutat. Petőfi így ír:

Száz vasutat, ezeret!
Csináljatok, csináljatok!
Hadd fussák be a világot,
Mint a testet az erek.

Ezek a föld erei,
Bennök árad a műveltség
Ezek által ömlenek szét
Az életnek nedvei.

Miért nem csináltatok
Eddig is már? . . . vas hiányzott?
Törjetek szét minden láncot,
Majd lesz elég vasatok.

Tehát a nemzeti függetlenséget igénylő Petőfi az ipari forradalmat is igényli, és ez a két igény költészetében, noha eltolódó hangsúlyokkal, elválaszthatatlan egységet alkot. És noha a „világszabadság” szó nem szerepel a versben, a földet vérerekként behálózó vasút annak a jelképe.

Korniss Gyula figyelmeztet arra, hogy *Az apostolban* Petőfi a fejlődésgondolat egyik legpregnansabb kifejezését adja:

A szőlőszem kicsiny gyümölcs,
Egy nyár kell hozzá mégis, hogy megérjék.
A föld is egy gyümölcs, egy nagy gyümölcs,
S ha a kis szőlőszemnek egy nyár
Kell, hány nem kell e nagy gyümölcsnek,
Amíg megérik? ez belékerül
Évezredek vagy tán évmiljomokba,
De bizonyára meg fog érni egykor,
És azután az emberek belőle
Világvégeig lakomázni fognak.

1848 őszén írta ezt a lírai-drámai költeményt. Nem sokkal azután, hogy súlyos személyi-politikai kudarc érte, megbukott – szülőhelyén – a nemzetgyűlési választáson. Ugyanez idő tájt gyötrő kételyei voltak a forradalom menetét illetően is.

De – és ez alapvető kérdés – a fejlődésgondolatról akkor sem mond le. A fejlődésgondolatot fel lehet használni a forradalom ellen, de fejlődésgondolat nélkül nincs forradalmi ideológia. Itt jegyzem meg, hogy a századforduló idején az egyik legkitűnőbb magyar történész (Márki Sándor) úgy látta, hogy *Az apostol* a kezdődő szocializmus jegyében született meg.

Összefoglalva az elmondottakat:

A köznyelvhez forduló Petőfi a költészet új technikáját teremti meg. Ez a fordulat a sajátos magyar helyzet miatt egyszerre nemzeti-politikai és társadalmi-forradalmi állásfoglalás. Petőfi osztozik a megelőző fél évszázad hitében, mely szerint a költőt a próféta rangja illeti meg, és egyidejűleg lesz a nemzeti függetlenség, az antifeudális forradalom és az ipari forradalom szószólója.

A nemzeti kérdést Petőfi költészetéről leválasztani nem lehet. Mélységesen áthatja ugyanis valamennyi egyéb mondanivalóját is. És ha most mégis leválasztom, ezt csupán a könnyebb megértés kedvéért teszem.

Whitman öt, Baudelaire két évvel idősebb, mint Petőfi. A *Fűszálak* hat, a *Romlás virágai* pedig nyolc évvel azután jelentek meg, hogy Petőfi eltűnt a segesvári csatatéren.

Az induló Baudelaire egyetért az érett, noha nála fiatalabb Petőfivel. Az *érett* Baudelaire, ahogy az a *Fleurs du Mal* és egyéb művei alapján megítélhető, alapvetően különbözik tőle. Két vagy még inkább három kardinális kérdés miatt.

Először: a *Fleurs du Mal* tagadja a fejlődéselvet.

Másodszor: Ha a Balzacból és Stendhalból levont esztétika közelíti is Petőfihez, a Stendhal- és Balzac-mű konkrét jelenléte távolítja tőle. Mert Petőfi a verset teszi vándorló tükkorré és naplóvá, és az ő költészete éppen úgy feltérképezi Magyarországot, mint Balzac regénye Franciaországot. Baudelaire Balzacot a modern élet Homéroszának nevezi, de a balzaci mű új módszerekre kényszeríti. Baudelaire azt írja összegzően, hogy „Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage”. Petőfi, akit nem köt sem balzaci, sem stendhali regény, ugyanezt versek sorozatában részletezi, érzékelteti. (A balzaci és stendhali regény az ábrázolás, elbeszélés, bemutatás elhagyására készíti Baudelaire-t.) Petőfi leíró versei költészetének legjava terméséhez tartoznak. Mindketten, Baudelaire és Petőfi is mélységesen önéletrajzi lírikusok, és ez egyik alapvető újdonságuk a líra világtörténetében. Csak míg az egyik csupán az önéletrajz tanúságait mondja el, addig a másik lírai versek százaiban írja meg a maga *Dichtung und Wahrheit*-jét.

Harmadszor: Petőfi mögött nincs az a klasszicista, boi-

leau-i–racine-i esztétika, amely Baudelaire-t egyszerre taszítja és inspirálja. Baudelaire technikai újat-keresése a romantikával szemben visszatérés a nagy 17. századi őshöz. Petőfi tanul a korábbi magyar költészettől, közvetlen elődjeivel szemben olykor Gvadányira, Csokonaira vagy a népköltészetre hivatkozik, de nála minden új: eredendően új. Semmiből teremtés. Hogy az újítás olykor visszatérés is, azt a magyar költészetben Petőfi művének gazdagsága és sokszólamúsága igazolja majd – az utókornak.

A motívum-egyezéseket vagy hasonlóságokat Baudelaire-nél és Petőfinél bőségesen lehetne idézni. Mindketten verset írnak a költő pipájáról (egyiküknek sem sikeres alkotása). Írnak képzőművészeti alkotás hatására – a cigányokról. A „siècle vaurien” [hitvány, semmirekellő század] kifejezés (a 19. századra érve) Petőfinél szinte soronként előfordul. Vagy az ősz, a „haldokló” természet petőfi dicsérete Baudelaire-től sem idegen. Vagy megemlítené az is, hogy Petőfi, aki sohasem volt alkoholista, a bú-feledtető bornak nem kevésbé áldoz verseiben, mint a *Vin* (Bor) ciklus Baudelaire-je.

Csaknem száz éve, hogy Imre Sándor szép tanulmányban szembesítette Whitmant és Petőfit. Whitman és Petőfi között alapvető egyezés, hogy mindketten egy közösség, egy nép, egy nemzet (kontinens vagy ország: mindegy!) nevében beszélnek. De az első különbség már itt adódik közöttük. Whitman egy intézményeire büszke ország büszke fiaként, a jeffersoni hagyomány és gyakorlat nevében beszél. A közösség, amelynek nevében megszólal, létező, a múltban már kialakult közösség; Petőfi viszont úgy szólal meg, hogy az uralkodó intézmény-rendszert radikálisan kívánja átalakítani, és a közösség, amelynek a nevében beszél, az ő

költészetében formálódik meg először. Mindketten demokraták és ezért jellemző motívum-egyezés, hogy mindketten a közkatonák dicséretét zengik, Petőfi a szabadságharc idején, Whitman Lincoln emlékének szánt nagy költeményében. És mint következetes demokraták, szabadság-eszményeiben olykor túlzásokra is ragadtatják magukat.

Whitman az amerikai költő öntudat megteremtője, Petőfi a magyaré. Érdekes megfigyelní, hogy Petőfi, a feudalizmus ádáz gyűlölője mennyire rajong a magyar középkorért, azaz a magyar feudalizmus virágkoráért. Kritikája tehát nem múltbeli, hanem jelenkori és jövőbe irányuló kritika.

Whitman is, Petőfi is bíznak a haladásban, a testvériségben és a technikai fejlődésben. Ugyanakkor mindhármukra, azaz Baudelaire-re, Whitmanre és Petőfire egyaránt jellemző a halálközelség. Talán nem tévedek nagyon, ha azt állítom, hogy a halál-tudat és halál-élmény a 19. század derekán senkinél sem olyan intenzív, mint e három nagy lírikusnál. A Baudelaire-szakirodalom erről jócskán beszél, és a *Fleurs de Mal* „le Mort” ciklusa miatt kényszerül is erre. Sokkal kevésbé beszélnek erről a másik két költő esetében. Mintha a demokrácia költőinek, a fejlődésgondolat híveinek nem illene mélységesen átélniök a halált; vagy mintha az ócska romantikus kellékként elintézhető lenne.

Petőfi életműve akkor fejeződik be – és ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni – amikor Baudelaire-é és Whitmané lényegében elkezdődik. És amíg Baudelaire és Whitman főműveiket írják, Petőfi jelen van az európai költészetben, egy-másfél évtizedig.

Nem Heine lelkes szavaira gondolok, amiket Kertbeny, Petőfi hűséges híve és fordítója szinte kicsikart tőle. Nem is Carlyle hasonló módon kierőszakolt nyilatkozatára, még ha

utalni lehetne is arra, hogy az angol filozófus Whitman első hívei közé tartozott. Udvariassági gesztusok ezek, melyek – ha netán őszinték is – jelentőség nélküliek. És még az sem lényeges, hogy Hugo egyik versének (*Carte d'Europe*) példatárában Petőfi is szerepel. Fontosabb ennél az, hogy Franciaországban több könyv és tanulmány jelenik meg róla, és hogy németre meg olaszra versengve fordítják.

Figyelmet érdemel Charles Louis Chassin, Petőfi első biográfusa, aki egyébként az olasz állapotokról és Edgar Quinet-ről is írt könyvet. Ez a jól tájékozott és rokonszenvező életrajz megemlíti, hogy a cigányok helyzete Magyarországon kedvező volt, sokkal kedvezőbb, mint Európában általában. Hivatkozik Liszt zenéjére, Barabás festményére és Petőfi versére is. Abban semmi meglepő nincs, hogy Puskin azonos tárgyú elbeszélő költeményéről nem tud, de nem említi Baudelaire *Bohémiens on voyage* című szonettjét sem, mely már a *Fleurs du Mal* első, 1857-es kiadásában is szerepelt, és melyet feltehetően Callot metszete inspirált. Ez annál érdekesebb, mert Chassin, ha módja van rá, utal az analógiákra, így a *Contemplations* (Hugo) egyik darabja és az *Egy csárda romjai* című Petőfi-vers között. De 1862-ben Baudelaire még ismeretlen. Kár lenne Chassint és a francia, olasz vagy német méltatókat vagy fordítókat elfeledni. A perdöntő bizonyíték Petőfi jelenlétére mégis, azt hiszem, Amiel és Nietzsche.

Amiel jelentősége egyre nő az időben. Naplóinak folyamatban levő teljes kiadása részben ezt bizonyítja, részben ezt segíti elő. Ezek harmadik kötetében emlegeti Petőfit. Az 1856–60-as éveket átfogó gyűjtemény különlegesen érdekes. Ötnegyed század tapasztalata alapján elmondható, hogy Amiel svájci „örhelyéről” meglepően tájékozott volt a kor-

társi világirodalomban. Mint minden tanú, ő is rengeteg mára elfeledett, főleg hazai szerzőt olvasott. De ugyanakkor igen jó ösztönnel és ízléssel bukkant rá az igazi nagyságokra. Browningot, Baudelaire-t, Emersont, Turgenyevet emlegette többek között. A napló tanúsága szerint ebben a három és fél évben két igazán mély művészi élménye volt: Poe és Petőfi.

1857. március 3-án jegyzi fel naplójába: „Költői bemutatások. Madame Blanchecotte, az angol költő Browning, a magyar Petőfi voltak a fénypontok.”

1860. május 12-én a délelőtti bejegyzés szerint Petőfit kezdte olvasni. Majd napi teendőiről számol be. Ezt követi egy újabb bejegyzés: „(Soir) Continué Petőfi (recueil fait par Kertbény): rapproché de Körner, de Durand, Malfiatre, Chatterton, ce grand poète hongrois, fils du boucher comme Shakespeare, vagabond, soldat, comperse, mendiant jusqu'à dix-neuf ans, célébré à vingt, devient lequel à 22 ans se lève tout le théâtre de Pesth comme a l'entrée d'un souverain, disparu à 25 ans (le 31 Juillet 1849), dans la grande bataille de Schässburg, et qui a laissé 3000 poésies (chansonnettes, légendes, poemes, etc.) Quel météore! Petőfi est éminemment *génial*, spontané, libre comme la cavale indomptée, sincere et bouillant. Fougue, malice, passion, gaieté, enthousiasme, reverie, tous les tons résonnent francs, toutes les émotions jaillissent de source. Cette inspiration a quelque chose de sauvage, de brusque, de varié, d'éclatant qui est, parait-il, le natural hongrois. L'amour, la guerre, la patrie, le vin, la liberté expriment tour à tour leurs transports par cette voix souple et sonore.” [„(Este) Folytattam Petőfit (Kertbeny válogatásában): Körnerhez, Durandhoz, Malfiâtre-hez, Chattertonhoz hasonlít-

ják ezt a nagy magyar költőt, aki mészáros fia volt, mint Shakespeare, tizenkilenc éves koráig kóborló vándor, katoná, színész, koldus, húszéves korában híres ember, huszonkét éves korában, ha megjelent Pesten a színházban, mintha egy uralkodót köszöntenének. Huszonöt éves korában (1849. július 31-én) eltűnt a segesvári nagy csatában. 3000 verset (dalocskákat, regéket, poémákat stb.) hagyott hátra. Micsoda üstökös! Petőfi a legmesszebbmenőig *zseniális*, spontán, szabad, mint a betöretlen paripa, őszinte és forrófejű. Indulata, kajánsága, szenvedélye, vidámsága, lelkesedése, álmodozása – minden oldaláról őszintének hangzik, úgy fakadnak ki belőle az érzelmek, mint víz a forrásból. Ihletettségében van valami vad, nyers, változatos és lángoló – úgy tűnik ilyen a magyar természet.”]

Olyan szöveg ez, amely megérdemli az elemzést. Chatterton, a 18. századi angol költő, a tragikus költősors első modern reprezentánsa. A kontinensen Vigny teszi népszerűvé nevét. Durand mára teljesen elfelejtett svájci lírikus, és Körner, illetve Malfiâtre nevét sem jelzi ténylegesen az irodalomtörténet. A családfa, amit Amiel Petőfi köré rajzol, mai szemmel nagyon kétes értékű. Igaz, ha csak hasonlat erejéig is, rögtön utána Shakespeare következik. Mégis a portré, amit Amiel Petőfiről fest, két szempontból is figyelemre méltó.

Először: Ez egy nosztalgia-portré. Ilyen szeretne lenni a passzivitás miatt állandóan gyötrődő Amiel, és ilyenek szeretnének lenni a kortárs nyugati lírikusok is. A *Fleurs du Mal* különböző részletei ezt éppen úgy tanúsítják, mint az a tény, hogy Rimbaud hátat fordít a költészetnek. A „rêve” [álom] és az „action” [tett], melynek szétválásáról Baudelaire panaszkodik, Petőfinél még egységben van –, legalábbis a

költészetében, legalábbis a külföldi olvasó számára. Mert ez az egység Petőfi számára a valóságban sokkal kétségesebb. Az *apostol* hősének tragikus bukása a tényleges, hatásos cselekedet reménytelenségét példázza.

Francois Coppée Petőfi-képe is azt a nosztalgiát tükrözi, amelyet Amiel fogalmazott meg.

Ragyogtál büszke lángész, s elvesztél csatatéren!
Ércszobrod áll, s nem tudják, hol is vagy eltemetve?
De nem sajnállak! . . . Inkább irigyellek, testvérem!
Ily sorsot más nem adhat, csak istennek jó kedve!

Coppée-ra, a francia halhatatlanok egyikére, a Parnasse egyik hajdani büszkeségére ma rossz napok járnak. Amit Petőfiről mond, az pusztá udvariasságnak, merő blöffnek is értékelhető. De talán mégsem. Mert néhány évvel később ugyanez a Coppée vezet be egy máig népszerű Verlaine-válogatást. És az előszóban ugyanez a nosztalgia. Mintha Coppée sejtette volna, hogy nem ő és társai, hanem Petőfi és Verlaine voltak az igazi értékteremtők.

Amiel portréja tehát részben nosztalgia-portré. Részben Petőfinek és a magyarságnak teljes azonosítása. Petőfi is így szerette volna magát látni. És Az *apostol* azt is bizonyítja, hogy tudta, ez inkább szándék, mint realitás. Amiel portréját meghatározza az a tény, hogy 1860-ban az európai köztudatban még élénken élt az 1848–49-es szabadságharc lelkesítő élménye.

A Petőfi-verseket is fordító Amiel mellett Nietzsche a másik bizonyíték Petőfi jelenlétére. Egyetemi hallgatóként Petőfi hat versét zenésítette meg. Nem szabad ezt túlértékelni. De elfelejteni sem szabad. Az útját kereső Nietzsche

éppen úgy rátalál Petőfire, mint ahogy Puskinra. És felkészülésének időszakában ihletet kap tőle. Petőfi jelenlétét bizonyítja, hogy ösztönző lehetett.

III.

Az időtlenné vált Jókai-rajzolta portré és a csoportkép után lássuk közelebbről a művet. Az életrajz (ha nem is részletes életrajz) tükrében, mert Petőfi műve a költészetté változott önéletrajz és napló.

Petőfi 1823. január 1-én született. Szülei elmagyarosodott szlovákok. Nyolcvan évvel később a Petőfi tudatosan elfelejtett forradalmiságát újra hangsúlyozó Ady Endre a szláv vérrrel magyarázta internacionalizmusát. Újabb negyedszázaddal később Németh László, noha nem zárja ki a magyar költészet történetéből, és ha kvalitásait nem tagadja is, mégis távolságot tart, amikor Petőfi igazi rokonait a nagy szláv lírikusokban látja. Sajnos nem nevezi meg, hogy kikre gondol. (Talán Botevre, a bolgár lírikusra, és az új bolgár nemzeti öntudat költője megteremtőjére, akinél a tett és szó éppen úgy byroni módon érvényesült, mint Petőfinél. Vagy netán Miczkiewiczre, aki talán mindenkinél ékeesebben magyarázta a byroni fordulat jelentőségét a költő mint ember személyes etikáját illetően. És aki úgy azonosítja a lengyelek és a szabadság ügyét, mint valamivel később Petőfi a magyarokét és a szabadságét. Vagy esetleg Puskinra, aki Byrontól nem függetlenül az epika új formáját teremti meg. Mindhárom nagy szláv költőre jellemző, ami Petőfire: a költészet és a szabadság összekapcsolása.)

Petőfi apja feltörekvő paraszti vállalkozó, aki elindul a

kispolgáriasodás útján, magyarázza egyik kortárs történész méltatója. Fia gyermekévei falusi keretekben, de nem egy jobbágycsalád korlátai között telnek el. „Középiskolákat végez, távol a szülői háztól, tehát máris bizonyos önállósággal – s az első éveiben még anyagilag is nagyon függetlenül. S ez utáni éveiben is, tulajdonképpen egészen végleges pesti megtelepedéséig, 1844 tavaszáig, leginkább az a fékezhetetlen vállalkozó kedv vezeti, mely e réteg kézműipari vagy kereskedési vagy bármilyen alkalmazotti pályára lépő tagjait – legjobban apjában megfigyelhetően – mozgatja. E magatartás azonban nála már határozott intellektuális elemekkel bővül, mindenekelőtt roppant érdeklődésével és a szabad mozgás leküzdhetetlen vágyával, mely még az ezzel járó rossz viszonyokat is legyőzi.”

Apja csődbe megy, Petőfinek abba kell hagynia az iskolákat, miután minden évben más városban tanult. Katona lesz, majd vándorszínész. Vándorlásai során megismeri mind az országot, mind a nyomort – színészként pedig az akkori színházi repertoár számos művével találkozik. Megbízhatónak tűnő számítások szerint mintegy 150 magyar és főként külföldi színdarabban lehetett valami szerepe. Ekkor ismerkedik meg Shakespeare-rel, aki egész életére roppant hatást gyakorol. Évekkel később a *Coriolanust* is lefordítja. Ekkor látja a mára teljesen elfelejtett német Holtei *Lorbeerbaum und Beltelstab* című darabját, s talán játszik is benne. Jól emlékszik majd e műre: az érett Petőfi is minduntalan a szabadságát választja, még ha ennek, szerinte, szükségszerűen a koldusbot, a nyomor, az ínség is a feltétele. Mindazonáltal vannak olyan jelek, amelyek azt sugallják, hogy Petőfi a szabadság és bőség egységét is elképzelhetőnek tartotta (pl. *A tizenkilencedik század költői*).

A szabadság és nyomor, illetve bőség és korrupció relációk, amelyek Petőfi költészetét oly annyira jellemzik, nem szoríthatók Holtei hatására. Az 1822-ben született Ernst Dronke esetleges ösztönzésére sem, akinek nevét, tudomásom szerint a magyar szakirodalom sohasem írta le. 1846-ban Dronke az erényes bűnöző és a rendőrség konfliktusait írja le elbeszéléseiben, és írásaiban a porosz király személyét sem kíméli. Felségsértésért tartóztatják le 1846-ban. Van némi hasonlóság Dronke és Petőfi között. Az utóbbinál is megjelennek az erényes bűnözők, a magyar pusztá betyárjai, akik kifosztják a gazdagokat, és a szegényeket támogatják. Nagy lírai-epikai-drámai összegezésének, *Az apostol*nak a főhőse elhagyott gyerek, lelenc. És végül, Petőfi is írt felségsértő királyverseket, főként 1848 után. Ezek a magyar politikai gondolkodás történetének külön fejezetébe tartoznak.

Holtei vagy a vele egyidős Dronke hathattak Petőfire – a befogadó tapasztalatai miatt. Magyarországon 1848 előtt a politikai nemzethez nem tartozott sem az a réteg, amelyből Petőfi származott, sem a parasztság. A politikai nemzet a nemességgel volt azonos. Ahol pedig politikai gyakorlatra nincs lehetőség, ott a gazdagság és a bőség a romlottság, a korrupció és a bűn szinonimájává lesz. Petőfi később ezt így fogalmazza meg: „haza csak ott van, ahol jog is van, / és a népnek nincs joga”.

A jogtalanok nagy tömege, akiknek nevében Petőfi megszólal, a joggal bírók gazdagságát árulással, hitványsággal és szolgasággal azonosítja.

19 éves, amikor megjelenik első verse, de csupán 1844-ben, 21 éves korában mond le végérvényesen a színészetről, és dönti el, hogy csak költő lesz. Elhatározásával két,

1844-ben írt verse is foglalkozik. Nem minden nosztalgia nélkül mond le a vándorlásról, és néhány hónappal később leköszön a viszonylagos biztonságot adó segédszerkesztő tisztjéről is, hogy újra útra kelhessen. Ezekben a versekben, a szüleiről szólókban, és a hivatását méltatókban jelentkezik az új Petőfi: aki a maga életének eseményeit közvetlen konkrétságában és áttételek nélkül közli. Már első verseiben köznyelven, vagy pontosabban népi nyelven beszél. Mert itt, a sajátos magyar viszonyok között, ahol a közigazgatás nyelve latin, és a városi kultúra nyelve legalábbis részben német, a köznyelv a vidéknek a nyelve. Ösztönzést, támogatást kap a népdaltól. Nem ő az első, aki a népdal felé fordul. De az ő számára a népdal nem egzotikus kirándulás, mint Kölcsey számára, hanem természetes elem. Mindazonáltal egy lényeges vonásban eltér a népdaltól, legalábbis, ahogy az a korabeli híres Kriza-féle gyűjtéssel való szembesítésből kiderül. Petőfi verseiből hiányzik a népdalok egy részére oly jellemző hiányos, töredékes szerkesztési elv, noha nem hiányzik a sejtetesen alapuló pszichológiai hatás. És hiányzik az az elem, amit ma a népdal szürrealizmusának neveznek.

1843-ban írja első igazán személyes versét, a *Jövendölést*:

Anyám, az álmok nem hazudnak;
Takarjon bár szemfödél:
Dicső neve költő fiadnak,
Anyám, soká, örökkön él.

Amint az idézetből látható, hallatlan önbizalom jellemzi. Ekkor beszél először nyíltan önmagáról. És ez nem véletlen. A konvenciókon éppen a költői hivatás meghirdetésével a

legkönnyebb áttörni. André Chénier is akkor a legszemélyesebb, amikor ambícióiról beszél; noha a költői hivatás közlésének is lehetnek konvenciói. A saját technikáját rendkívül gyorsan megtanuló Petőfinek is hónapok kellenek, amíg tudja és meri napi gondjait, örömeit és problémáit versbe vinni. Az egyéniség felszabadulásának és vállalkozásának nagy pillanata, amikor a költő saját mindennapiját elég fontosnak érzi ahhoz, hogy olvasóival megossza. Irodalomszociológiailag lényeges pillanat. Eltűnik a királyokról, papokról, misztikus hősookról szóló irodalom. Akikről az új irodalom szól, éppen olyan emberek, mint az olvasók, kölcsönösen hasonlítanak vagy hasonlíthatnak egymásra. A mitikus hős múlt-centrikus, a köznapinak alak jövőcentrikus. És közben megszületik a köznapinak alakból az újtípusú hős, aki borong a szerelmen és harcra készül, és ha kell, kész meghalni is eszméiért. Ez az új hős sopánkodik a szerelem csalfaságán, beleszeret egy barna lány fehér lelkébe, boldog házasságban él, és a jók véres diadaláról álmodozik. Ennek az új hősnek az Ancien Régime-ben nincs lehetősége politikai érvényesülésre, ezért a költészetből csinál politikát, és a gazdagságot a hamissággal azonosítja. Költőnek lenni a feudalizmus hierarchizált világában: Voltaire és Petőfi számára a társadalmi karrier lehetősége. Baudelaire számára a polgári társadalomban a társadalmi karrier megvetése.

Petőfire jellemző, hogy az a költő, aki maximálisan „elárasztja” olvasóit saját személyes történeteivel, fejlődésének egy későbbi pontján kijelenti:

ha nem tudsz mást, mint eldalolni
saját fájdalmad és örömed,
nincs rád szüksége a világnak,
és ezért a szent fát félre tedd.

Azaz, a milliók nevében megszólaló Petőfi, akárcsak Whitman, majd az egy évszázad múlva a Tout dire-t megfogalmazó Eluard az egyéni én-t általánossá tágítja. (Az unanimiták közvetítésével Whitmantól is tanuló Eluard majd szép verset szentel Petőfinek.)

1844 a beérkezés éve. Az esztendő elején a Pestre érkező, lényegében ismeretlen költő, bemutatja verseit a kor ünneptelt nagy költőjének, Vörösmarty Mihálynak, akinek támogatásával egy kötetbe gyűjtve megjelennek. Ugyancsak az ő segítségével lesz egy induló lap segédszerkesztője. Rövid időn belül országos hírnévé költő, aki a professzionista büszkeségével ontja verseit. Nem az a feltűnő, hogy néhány kritikus ellenségesen ítélkezik, ez csak megacélozhatja erejét és újabb versekre ihletheti. Hanem az, hogy az irodalmi életen belül, és azon kívül, a közönség körében, az első pillanattól kezdve lelkes, odaadó, hódoló hívei vannak. Victor Hugo óta rangos költőnek a kezdet pillanatában nem volt olyan sikere, mint a pályakezdő Petőfinek volt. Különösen feltűnő ez a siker ha Baudelaire vagy Whitman kínos pályakezdésével hasonlítjuk össze. És egy pillanattig eltűnődhethetünk azon, hogyan alakul Baudelaire pályája, ha a negyvenes évek elején úgy követeltek volna tőle verseket, mint Petőfitől. Mert visszhangzó siker az övé: már 1846-ban megjelenik Bécsben egy német nyelvű válogatás verseiből, és még ugyanabban az évben az osztrák belügyminiszter jelentést

kér Petőfi politikai tevékenységéről, és működésének alapos megfigyelését rendeli el.

Petőfi sikerének titkát, legalábbis részben, Jókai magyarázza el. Az előző nemzedék legjobb írói lényegében kivonulnak az irodalomból (a politika, a színház, az adminisztráció irányába), egyidejűleg azonban hathatósan és önzetlenül támogatják a helyükre lépő fiatalokat. Ezt kiegészíthetem azzal, hogy az a réteg, amelyhez Petőfi tartozott, egyre több irodalmárt és olvasót bocsájtott ki magából.

1844 a beérkezés és megérés éve. Beérkezik mint költő, megéri mint alkotó. Vállalja személyiségét, miután már tucatjával írta különböző helyzetdalait. Versbe foglalja azokat, akikkel vándorlásai során találkozott, és akiket az úton látott, szüleit éppen úgy, mint hajdani kamaszkori szerelmét, a nagy betyárt, a juhászt, a kocsmárost, a színészt stb. Ha nem csupán az 1844-es évet tekintjük, hanem az egész pályát, akkor elmondható, hogy Petőfi életképeivel és leírásaival éppen úgy feltérképezi a magyar tájakat és embertípusokat, mint ahogyan azt idősebb kortársa, az *Emberi színjáték* szerzője a franciával teszi. Persze a különbség óriási: a különbség a két világ és a két műfaj között van. Balzac alakjai városiak, polgárosultak, és politikai gyakorlattal rendelkeznek. Petőfiéi vidékiek, és kizártak a politikai gyakorlatból. Petőfi lírája éppen a politikai jogokkal és gyakorlattal nem rendelkező emberek költői honfoglalása. A műfaj-különbség sem elhanyagolható. Balzac regényeiben az egyes figurák állandó kölcsönhatásban vannak egymással. Petőfi verseinek alakjai pedig elszigeteltek, de elszigeteltségükben is önállóak, mint egy azonos tematikájú kiállítás képei.

A magyar irodalomtörténet-írás több mint fél évszázada

gyötrődik a „szerep-játszás” problémáján. Mennyire volt őszinte Petőfi? A kérdésnek az adott súlyt, hogy ezzel forradalmi hitvallásának az őszinteségét is kétségbe lehetett vonni.

Furcsa, és őszintén szólva, művészet-ellenes kérdésfelvetés. Hiszen aligha van a világirodalomban olyan dráma- vagy regényhős, aki ne a „beleélés”-nek, a „szerep-játszás”-nak köszönhetné létét. A lírában, lényegében ugyanez a helyzet. A *Fleurs du Mal* portréi a rossz szerzetesről, a megvásárolható műzsárról, az alvilágban kardjára támaszkodó Don Juanról vagy az öreg anyókákról éppen úgy a beleélés leleményei, mint a pásztor, a csikós, a kocsmáros stb. Tárgyuk és a bemutatás módja különböző, de a módszer, végső soron, azonos. Mervyn Jones figyelte meg, hogy Petőfi mélységes szimpátiával ábrázolja életképeinek, helyzetdalaik népi hőseit. Ugyanekkor néhány versében merő iróniával szól a nemesekről.

Hogy mit akar, azt Petőfi nagyon hamar és gyakran tisztázta, tudatosította. Ami Baudelaire számára az *Art romantique* esszéi, az Petőfi számára az ars poetica-versek sokasága.

A költő teremtmény zseni, aki ismeretlen területeket tár fel, írja a Saint-Martin-i szemléletnek megfelelően.

Sas a költés; hol nem járt senki sem
Ő arra indul libben, szabadon

Versben Baudelaire is hasonlóképpen fogalmaz:

celui dont les penses, comme des alouettes
Vers les cieux, le matin, prennent un libre essor ...

Egy másik versében Petőfi szembeállítja az iskolás költészetet saját élmény-költészetével, ennek köszönheti majd a több nyelven tájékozódó költő, hogy hívei és ellenfelei közül is többen műveletlennek nevezik.

A tisztázás nagy műve egy paródia, *A helység kalapácsa*, az uralkodó műfaj és az uralkodó korstílus radikális tagadása.

Amikor 1844-ben Petőfi *A helység kalapácsát* megírta, az eposz állt még a magyar irodalomban a műfaji hierarchia élén. A kor nagy költője, Vörösmarty, Petőfi pártfogója, maga is eposzainak köszönhette hírnevét. Nagy hazafias költeménye, a magyar honfoglalást megéneklő *Zalán futása* 1825-ben jelent meg, Petőfi akkor kétéves volt. Az eposz nyelve, a műfaj sajátosságainak megfelelően, patétikus, fennkölt, ünnepeles. Versmondatai bonyolultak, szókincse előkelően megválogatott, semmiképpen nem beszélt nyelv a nyelve. Petőfi pedig, mint Mervyn Jones találóan megfigyelte, Wordsworth-szel mondhatta volna: „there neither is, nor can by, any essential difference between the language of the prose and metrical composition” [„nincs és nem is lehet semmi lényeges különbség a próza és a lírai kompozíció nyelve között”]. (*Preface to Lyrical Ballads*, 1798)

A helység kalapácsa az eposz műfaját, nyelvét és pátoszát veszi célba. Egy mulatságos történetet a nagy eposzok mintájára mond el, a banálisra öltöztetett fennkölt nevetségessé teszi a kellékeket.

Ebből a pastiche-ból (a pastiche igazi jelentőségét Proust tudatosította, még akkor is, ha a komikus eposznak a messzi ókorba nyúló hagyományai vannak) mindenekelőtt az derül ki, hogy Petőfi nagyon jól tudja, nemcsak elméletileg, hanem technikailag is, hogy mit nem akar. És ez egy 21 éves fiatalember esetében rendkívüli fontosságú. Minden új ars

poetica a meglévők tagadásával kezdődik. Baudelaire is hamarabb határolja el magát Lamartine-től vagy Hugótól, mintsem saját rendszerét megteremtené. Technikai tudása alapján Petőfi is beállhatna az eposz, kiváltképpen a nemzeti eposz megteremtésén fáradozók sorába. Az ugyanabban az évben írt *János vitéz* Mervyn Jonest helyenként az *Odüsszeiára* emlékezteti, és megjegyzi, hogy mind a történet bonyolítása, mind az epizódok elrendezése mintaszerű.

Petőfi úgy gondolja (és ezt már *A helység kalapácsát* követő egy-két év termése alapján is határozottan lehet állítani), hogy a nemzeti és társadalmi költészetnek nem az eposz a műfaja, és nem az eposzi nyelv a nyelve. Az eposzi pátosz megcsúfolásával jut el a lírai pátoszhoz, és egyszerre mind azt is bizonyítja, hogy a köznyelv is lehet patétikus.

Petőfivel szemben ellenséges vagy szkeptikus kritikusok az első versek és *A helység kalapácsa* alapján világosan látták, hogy a szókincs radikális átalakításáról, a művészi és nem-művészi fogalmának következetes újrafogalmazásáról van szó. Mint ahogy összegyűjtött verseinek lelkes kritikus, Eötvös József 1847-ben egyértelműen kimondta, hogy ez a költészet a német esztétika normái alapján nem ítélné meg. Petőfi szókincs-forradalma körülbelül azt jelenti a magyar költészetben, amit Hugo és Baudelaire szókincs-forradalma együttesen jelentett a franciában. Illetlennek, póriasnak, közönségesnek, köznapinak, költőietlennek nevezett szavak tömege került a versbe, míg a korábbi évtizedek „költői” szavai és főként összetételei kikerültek onnan.

A helység kalapácsában már teljes fényében tündöklék Petőfi képalkotó fantáziája. Legszívesebben a francia szürrealizmus nyelvén „felszabadult képzelet”-nek nevezném. Egyik alakját, az 55 éves kocsmárosnőt így jellemzi:

Bájos vala ő!
Mint a pipacsból
Font koszorú,
Vagy mint a bakter dárdájába ütődött
Éjjeli holdsugár.

Az első hasonlat nem új. Tibullus vagy Propertius kellék-tárából is kikerülhetne. De a második, megítélésem szerint, semmivel sem kevésbé meghökkentő, mint a híres lauréat-mont-i szépség-definíció vagy Eluard valamelyik képe. Tehát a wordsworth-i igény semmiképpen sem alkalmazható mindenestül Petőfire. Az elbeszélőre igen, a képalkotóra nem.

A helység kalapácsát egy pozitív mű követte, a *János vitéz*, népmese versben, Petőfi eddigi fejlődésének szellemi-művészi összegezése. *A helység kalapácsát* és a *János vitézt* nem lehet egymástól szétválasztani. Az első a múltba forduló eposzok paródiája, a második pikareszk, térbeli kaland, és ebben (de csakis ebben) hasonlít Byron és Puskin epikájára. Egy rendíthetetlen szerelmi hűség története, mely szinte észrevehetetlenül csap át reálisból irreálisba, konkrétból képzeletbelibe.

A roppant öntudatos, szilaj kedvű, erejét új és új feladatokon kipróbáló fiatalember most megint műfajt cserél. Helyzetdal, leíró vers, pastiche, mese, napló után szerelmes ciklust ír egy halott lányhoz. És közben már a prózával is kísérletezik.

Szokatlan dolog egy halott lányhoz szerelmes verseket írni, de nem rendkívüli. Dante egész *Comediájának* szerkezeti elvét a halott lány iránti szerelemre építi. Vagy egy Petőfihez az időben sokkal közelebb álló példát is idézhe-

tek, Baudelaire-ét. Mert elvileg mit sem különbözik, hogy egy halott lányhoz vagy egy tudatosan elérhetetlen nőhöz írom-e a szerelmes verseket. Az „à la très belle, à la très chère” hősnője semmivel sem konkrétabb, mint Etelka. És a Nerval-szonettek szinte megfejthetetlenenségig elrejtett színésznője sem valóságosabb. Mert ha ritka is a halott lányhoz írt szerelmes versciklus, a platonikus eszményítés már sokkal kevésbé az.

A *Ciprus-lombok* Petőfi első kísérlete a ciklikus vers-szerkesztésre. Az első kísérlet egy élmény vagy egy lehetőség sűrített, időben zárt, naplószerű, folyamatában végigkísért ábrázolására. Az első kísérlet a szerelem autonómiájának vagy viszonylagos autonómiájának megteremtésére. Petőfi mindig is variánsokkal dolgozott. Legtöbbször három-négy azonos azonos témájú, azonos technikájú verset írt egyszerre. (Pl. a gyermeki szeretetről vagy a színészetéről.) Később újra meg újra visszatér ezekre a témákra, és minden egyes visszatérés több variánst eredményez. A *Ciprus-lombok* azért is újdonság, mert itt ciklussá fejlődtek a variánsok.

Nem sokkal később a prózával is kísérletezik, majd röviddel utóbb a drámával. A nagy kortárs, Hugo, minden műfajban jelentőset alkot, akárcsak Puskin. Nerval regényt és verset, valamint Dumas-val együtt drámát is ír. Baudelaire-nek is voltak regény- és drámatervei.

Petőfi legfeljebb Hugo példájáról hallhat, de ismerheti magyar elődei és kortársai (Kölcsey, Vörösmarty, Eötvös) több műfajban történő kísérleteit. Semmi meglepő nincs abban, hogy az erejét próbálgató professzionista valamenyny műfaj meghódítására törekszik. Petőfi prózáját (úti levelei kivételével) a kritika és az irodalomtörténet szinte egyöntetűen kudarcnak minősíti. A versek akár átlagos

szintjéhez kétségtelenül nem ér fel. Ez a próza valóban ügyetlen, a prózaírás mesterségét tanuló fiatal írónak a műve. Még nem volt ideje elolvasni azt a könyvtárat, ami Malraux szerint a prózaíró prózaíróvá teszi.

De közben a költő újra változik, és a változás eredménye a *Felbők*-ciklus. Nagy lehetőség az önismeretre. A méltatók Shakespeare-t (elsősorban az *Athéni Timont*) és Shelleyt (mindenekelőtt a *Fragmentst*) emlegetik.

Shakespeare-t már évek óta szerette. Shelley viszont új ismeretség volt, Shelley összegyűjtött művei 1840-ben jelentek meg először Angliában, Mary Shelley gondozásában. Az első teljes amerikai kiadás 1845-ből való. Az összes műveket németre 1844-ben Julius Seybt fordította, de már valamivel korábban Engels is megpróbálkozott tolmácsolásukkal. A német Shelley-kultuszt Herregh szonettje jelzi: „Ein Elfiengest in einem Menschenleibe”. Marcello Manzoni olasz fordításai 1844-ben jelentek meg. Az angol költőt Baudelaire szintén ez idő tájt fedezi fel a maga számára.

Tehát amikor 1845–46 telén Petőfi Shelleyre figyel, szinkronban van a nagy európai hullámmal.

Mi volt a *Felbők*-ciklus kiváltója? Valami konkrét, az idő tájt átélt sértődés, sértettség? Vagy a gyermekkori nyomort és megaláztatást (amit már korábban is annyit emlegetett) most tudta – viszonylagos védettségben – megírni? Az okokat, mint annyi más esetben, most is reménytelen keresni.

Mi volt Petőfi válasza a *Felbők*-ciklusig a világra?

Vannak szülők, akiket szeretni kell. (És ez legalább olyan fontos motívum, mint az, hogy Turgenyev és utódai az apák és a fiúk közti konfliktust ábrázolják, noha Petőfi ennek a jelzésével sem fukarkodik.) Van haza, amit szeretni kell; és

éppen, mert szeretni kell, bírálatával sem maradhat adós. Van szerelem, amit szeretni kell, és vannak emberek, akiket szeretni kell. De a saját sorsa rossz, a legjobb lenne meghalni.

A *Felbők*-ciklus után is ez lesz Petőfi válasza a világra. Csakhogy míg előzőleg a választ a kor diktálta neki, a *Felbők*től kezdve ő diktálja a kornak. Költőileg átgondolt, művészileg megfontolt, emberileg megszenvedett versek a *Felbők* darabjai.

Semmi okom sincs feltételezni, hogy Petőfi a *Felbők* megírása idején jobban szenvedett volna, mint a család anyagi támogatását elvesztő, sokszor éhező kamasz, hogy kiszolgáltatottabb lett volna, mint katonáskodása hónapjaiban vagy vándorszínész korában. A befutott és népszerű költő csalódásai ebbe éppen úgy belejátszhattak, mint az új tapasztalat: a siker kétértelműsége: „most hogyan tovább?” De sokkal valószínűbb, hogy a látszatra oly szertelen, de mégiscsak apollói fegyelmű Petőfi felfedi dionüzoszi arcát (kellően biztonságban van ehhez, és kellően érett), hogy most már a dionüzoszi vonásokat legyőzve teremtsen újra az apollói arcot.

A *Felbők*-ciklus világgyűlölete és lét-értelmetlensége világszeretetté és a megtalált hivatás szolgálatába vált át. Aki a világot legszívesebben felrobbantaná, és aki döbbenet tudatosítja, hogy Szókratész és vádlója ugyanoda jut, az néhány hónappal később a sorshoz fohászkodik, hogy tehessen az emberiségért valamit. A világmegvetés a világ-megváltás reményébe csap át, a késő kamaszkor és ifjúkor oly jellegzetes pszichológiai tünete nála kitűnő versekben manifesztálódik. A *Felbők*-ciklus egyetemes gyűlölete szelektív gyűlölet lesz, a rosszakat gyűlöli, és a jók számára

hasznos akar lenni. És ezen most már semmi nem változtat; a forradalom idején elszenvedett kudarca sem. A *Felbők*-ciklus igazi ellenpárja Az *apostol*: a szelektív gyűlölet és szelektív szeretet alkotása.

1846: a feladatát megtalált hivatástudat esztendeje Petőfi életében. Egyetlen nagy ütközetre készül, melyben a jók és gonoszak, igazak és hamisak, elnyomottak és elnyomók összecsapnak. Valaha vízőzön volt, most vérözön jön, melyben a világ megtisztul, és istenhez hasonlatos emberek születnek majd. Egyik 1846-os költői levelében ír így először, majd többször is egymás után, a byroni gondolatot variálva. 1846-tól Petőfi egyre inkább az élet vagy halál perspektívájában gondolkodik. A szabadságharc idején ez a tendencia csak felerősödik költészetében. Nagy kortársa, Arany János, akinek sikerét Petőfi őszinte lelkesedéssel ünnepli, a túlélés kategóriáját is ismeri. Akárcsak Jókai. Vagy Baudelaire. Ilyen kategória Petőfi számára nem létezik, legfeljebb csak az árulás kategóriájaként. És talán ez az oka annak, hogy amikor a magyar szabadságharc éltető mítosza a világgözüvéleményből kiveszik, és amikor Rimbaud látványosan felhagy a költészettel – Baudelaire kiszorítja Petőfit a világirodalomból, és Rimbaud veszi át Petőfi mítoszáét.

1846–47-ben a versek tanúsága szerint Petőfi érzi a közelgő fordulatot, forradalmat, és a maga módján készül rá.

Hiszem, hogy a világ megújul – mondja, a kor nagy metaforáját használva. A csatornán túl az ifjú Anglia írói (Disraelivel az élen) gyülekeznek. A kontinensen az ifjú Németország írói szervezkednek. Az ifjú Magyarország sem tétlenkedik. Ellentétben Lajos Fülöp liberális ellenzékének vezetőivel, akiket a februári forradalom teljesen készületlenül ért, és akik nem szervezték volna a bankettet, ha tudják,

a rezsim összeomlik –, Petőfi készül a változásra, ha kell reform, ha kell forradalom útján. Elég csak utalnom arra, hogy 1840-től, de különösen 1846–47-től a társadalmi és politikai feszültségek fokozódnak. Petőfi egyre radikálisabbá és egyre fenyegetőbbé váló költészete, mely a közvéleményt az irányítás szándékával tükrözi, ezekben a küzdelmekben leledzik. Itt kell megemlítenem, hogy ebben a talán túlságosan is Metternich nevével fémjelzett korszakban, az 1840-es évek Magyarországon, milyen engedékeny volt a cenzúra. Petőfi szabadon publikálhatja *A XIX. század költői* című versét, mely mintha az utópista szocialistákat visszhangozná; az *Erdélyt*, mely amellet, hogy a két ország (Magyarország és Erdély) unióját propagálja, tehát végső soron Habsburg-ellenes is, a forradalom vízióját festi:

... A század viselő,
Születni fognak nagyszerű napok,
Élet-halálnak vészes napjai.

Petőfi gond nélkül kiadhatja a világszabadságot megidéző *Egy gondolat bánt engemet* című versét is, és sok mást is, amelyekben az Óvilág pusztulásáról és az új világ megteremtéséről álmodik.

A cenzúra – nemtörődömségből, cinkosságból vagy jól megfontolt politikai számításból – minden további nélkül átengedi Petőfi verseit; a cenzúra eltörlése 1848-ban sokkal inkább szimbolikus, mint tényleges jelentőségű. De Petőfi az elvi-potenciális korlátokat sem tűrte, ezért harcol a cenzúra eltörléséért, és ezért ünnepli annak eltörlését. Csalódnia kell egyébként. Mert a forradalmi kormány idején Petőfinek sokkal nehezebb lesz publikálnia forradalmi

verseit, különösen a királyellenes költeményeket, mint korábban. És talán ennek a csalódásnak emléke él *Az apostolban*. Hősét, Szilvesztert a cenzúra hallgattatja el.

Miközben Petőfi egyre-másra írja politikai verseit, 1846 őszén megismerkedik Szendrey Júliával, egy társadalmilag – viszonylag – felette álló fiatal nővel. Az esemény óriási jelentőségű, mert a népszerű költő szerelme közügy: a közvélemény szinte rákényszeríti a vonakodó apát, hogy egy évvel később beleegyezzen a fiatalok házasságába. A magyar költészet történetében ez az aktus jelentős társadalmi esemény: először fordul elő, hogy egy költő – mert költő – legyőzi a szerelme, a házassága elé gördített társadalmi akadályokat. Igaz, Petőfi nem akármilyen költő, hanem költőkirály, akinek, mert költő, arisztokrata barátai is vannak. Egyikük kastélyában tölti majd 1847 őszén újdonsült feleségével a mézesheteket. Petőfi házassága – a költői rang társadalmi elismerése Magyarországon.

Még tart a házasság körüli huzavona, amikor 1847. január elsején Petőfi megírja későbbi tragikus sorsa miatt oly nevezetessé vált program-versét:

Szabadság, szerelem!
E kettő kell nekem.
Szerelmemért fölláldozom
Az életet,
Szabadságért fölláldozom
Szerelmemet.

Esztörténetileg ez válasz Musset-nek, de válasz mind a vallási, mind a forradalmi aszkézisnek.

1847-ben a politikai és szerelmi versek egymást váltják.

Harcra buzdító és korholó, olykor kétségbeesett politikai verseket, és többnyire ujjongó szerelmi költeményeket szinte naponta ír. Petőfi, aki gyakran kommentálta magát verses esszéiben, a kétféle hangulatot rousseau-i teminológiai magyarázza: az ember (a magánember) boldog, de a polgár – hazája és a világ állapotát látván – kétségbeesik.

A petőfii magatartás, szerep, hivatástudat (a byroni példa szigorúan egyéni változata) egyik legjellemzőbb példája a *Beszél a fákkal a bús őszi szél* című vers, mely házassága mézesheteiben született. Nem tartozik a költő legjobb teljesítményei közé, de a legjellemzőbbek egyike.

Beszél a fákkal a bús őszi szél,
Halkan beszélget, nem hallhatni meg;
Vajon mit mond neki? beszédire
A fák merengve rázzák fejüket.
Dél s est közt van az idő, nyujtózom
A pamlagon végig kényelmesen ...
Keblemre hajtva fejecskéjét; alszik
Kis feleségem mélyen, csendesén.

A vers intonációja és háttere a békés természeti leírás. A természetben sohasem csalatkozol, mondja Petőfi különböző variációiban.

A többé-kevésbé konkrét természetleírást az idilli családi boldogság és biztonság *jelenidejű* leírása követi. A költő – André Chénier és Lorca között – a pontos időpontot is szükségesnek tartja megadni: „dél s est között”. Ezt a konkrét közlés követi: „Másik kezemben imakönyvem: a / Szabadságháborúk története”. A jelen – idillikus családi boldogság békés természettől övezve, de a jelen – készülőd-

dés a jövőre. 1846-tól Petőfi tanulmányozza a francia forradalom történetét, minden valószínűség szerint Cabet művét is.

A francia forradalmak története számára és barátai számára nemcsak ideológiai útmutató volt, hanem cselekvésre vezérlő kalauz is. A vers utolsó szakasza a tudatosan előkészített jövő utópisztikus képét mutatja, hogy a refrénnel a vers visszatérjen a családi békébe, biztonságba.

Családi béke, biztonság – és vértengert ígérő forradalom, a bosszú vágyával áthatva: nem egymást kirekesztő fogalmak.

Baudelaire írja a *Mon coeur mis à nu*-ban:

Mon ivresse en 1848.

De quelle nature était cette ivresse?

Goût de la vengeance. Plaisir

naturel de la démolition.

Ivresse littéraire? souvenir des lectures.

[Mámorom 1848-ban.

Milyen természetű volt ez a mámor?

Bosszú-szomj. A rombolás *természetes* öröme.

Irodalmi mámor; olvasmányok emléke.]

Baudelaire dandy és bohém volt a Dupont-cikk írásakor is... Bosszúvágya, legalábbis részben, saját családjá, főként mostohaapja ellen irányult.

Jóval 1848 után, 1860-ban a *Mon coeur mis à nu*-ben Baudelaire így fogalmaz: „Entre un homme utile m’a paru toujours quelque chose de bien hideux”. [„Hasznos embernek lenni: ezt mindig meglehetősen utálatosnak találtam” – Rónay György fordítása.]

És itt Baudelaire és a hasznosságról álmodó Petőfi közt teljes a szakadék. Petőfi még érzi azt a 18. századi, felvilágo-

sodás-korabeli igényt, mely a költészetet és a hasznosságot egységben látja. Ehhez az elvhez, a maga módján hű marad a viktoriánus kor irodalma is.

A forradalmár Petőfi eszménye a zárt és védett polgári család, amelyről a kontinensen talán Diderot beszélt először, és amely feltehetően Schiller közvetítésével jutott el hozzá.

Erre a szemléletre nagyon jellemző a már említett szakítása Jókaiival. Petőfi radikálisan szakít barátjával, mert az tanácsa és akarata ellenére színésznőt vesz feleségül. A szakításra többféle magyarázatot is adtak. Volt, aki rejtett homoszexualitást sejtett benne. Volt, aki a nemesi, arisztokrata könnyelműség elleni tiltakozás gesztusaként értékelte. Volt, aki úgy látta, hogy Petőfi féltette barátját a nőtől mint embertől, de nem mint színésznőtől. Ha egyáltalán lehet a szakítást ésszerűen megmagyarázni, a legvalószínűbb az, hogy Petőfi a család zártságát féltette. Petőfi eszményképe (noha a magyar történelem egyik szabadságharcos hősnője emlékének szép versben áldoz) a családi békét és biztonságot megteremtő nő, akihez haza lehet térni, aki erőt ad a munkához és a harchoz. Ez a szemlélet éppen úgy érvényesül népdalszerű verseiben, ahol a pásztort vagy a betyárt várja babája, mint a *Beszél a fákkal a bús őszi szél* című költeményében. Petőfi fordítja Shelleyt; az angol arisztokrata számos képének, sorának ihletője, de a szabad szerelem shelleyi koncepciója idegen tőle.

A családi békét megteremtő Petőfit az olasz, párizsi majd bécsi események nem érték készületlenül. 1848. március 15., a pesti forradalom, életének nagy napja. A *Nemzeti dal*, amelyet eredetileg egy párizsi mintára szervezett bankettre szánt, a 12 pontos követeléssel együtt (melynek kidolgozá-

sában szerepe volt) szimbolizálták e nap bonyolult és nagy következményű eseményeit. Mindazonáltal Petőfi hamarosan kiszorult nemcsak az országos, hanem a pesti események irányításából is. De hogy az utolsó rendi országgyűlés felülről hajt végre történelmi jelentőségű reformokat, hogy a valóságban vér nélküli forradalom zajlik le (pl. a jobbágy-ság felszabadítása), melynek vívmányait a szabadságharc bukása sem semmisíti meg, abban Petőfinek is jelentős szerepe volt. Pozsonyban a döntő pillanatokban elterjedt a híre annak, hogy Petőfi 40 ezer felfegyverzett paraszt élén áll. A hír a megfélemlített képzelet szüleménye volt – a Petőfi-versek alapján akár igaz is lehetett volna.

1848 nyarán nemzetgyűlési választások voltak Magyarországon. Petőfi is képviselőnek jelöltette magát, és megbukott. 1848 őszén a magyar függetlenség veszélybe kerül, a Habsburgok ellentámadása következtében. Az *apostolt* 1848 júniusa és szeptembere közt írta, a magyar forradalom válságos, és Petőfi nem kevésbé válságos hónapjaiban. A választási vereség és egyéb események azt sugallják, hogy a forradalom, amit annyira várt, nem az ő forradalma. Ez idő tájt szakít látványosan felfedezőjével és szinte atyai pártfogójával, Vörösmartyval, mert az a hadügy kérdésében a nemzetgyűlésben a többséggel szavazott. Vörösmarty támogatta a Habsburgokkal való kiegyezés gondolatát, a republikánus Petőfi viszont egyértelműen szakítani akart.

Az *apostol* a költő eszméinek szinte enciklopédikus összefoglalása. Egyfajta szellemi önéletrajz, a tapasztalatok összegezése, és mint ilyen a *János vitéz*, valamint a *Tündéralom* társaságába tartozik. Ez utóbbit a *Felbők*-ciklussal lényegileg egyidejűleg, 1846 telén írta. Petőfi jellegzetes tulajdonsága volt, hogy naplószerű rövid versei mellett

epikus vagy epikába hajló összegezéseket írt. Ezekben a *Dichtung* sokkal hangsúlyosabb, mint a *Wahrheit*, ez utóbbi a rövidebb versek jellemzője. A *Wahrheit* a mindennapi konkrét tapasztalatok rögzítése, a *Dichtung* pedig egy nagyobb életszakasz összegezése. Az előbbi napló, az utóbbi szellemi-képzeletbeli önéletrajz. Ahogy helyzetdalai az egyéniség megsokszorozásának a lehetőségei voltak, úgy ezek az összegezések – elsősorban *Az apostol* – az „így is lehetne” vagy az „így még hitelesebb” summázása.

Mert szigorúan biográfiai értelemben *Az apostol* nem önéletrajz. Petőfi védett családi környezetben volt gyermek, *Az apostol* hőse talált gyerek. De Petőfi mindvégig teljes azonosulással beszéli el a gyermekkori nélkülözéseit, tanulmányait, hivatástudatát, tehetségét, önfeláldozását. Mélységes szimpátiáját tanúsítja, hogy születésük dátumát azonosítja. Szilveszter megalkuvásra képtelen hős, „két testvér: a nyomor és az erény” virrasztanak vele éjszakáin. Erényeiért egy előkelő lány jutalmazza szerelmével, a lány apja ádáz ellensége, és a népet felvilágosító ifjúnak a nyomorát is ő okozza. A „büszke földesúr” és a pap által felbőszített népkergeti el az ifjú jegyzőt, kit korábban még atyjának nevezett. A lány hivatlan is követi a fiút magányos padlásszobájába, de a rendíthetetlen erény a család mélységes nyomorát eredményezi. Ha 1847 januárjában Petőfi azt mondta, hogy a szabadságért feláldozza életét, úgy *Az apostol* hőse előbb családját is, majd saját életét áldozza a szabadságért. Új motívum, hogy *Az apostol* mintegy mellékesen, de antiklerikális élel, a szabad szerelem felmagasztosítása is. *Az apostol* problémája bizonyos fókig a 19. század végi orosz elbeszélésekben tér vissza. A népet felvilágosítani szándékozó narodnyikot a nép megveri, elkergeti, de a hős nem a népre

haragszik, hanem annál rendíthetetlenebbül elnyomóira. Amikor Szilveszter feje legördült, „a nép rivalta: »éljen a király!«”

Szilveszter története azzal végződik, hogy a hóhérlegények eltemetik az akasztófa mellett. De *Az apostol*nak ezzel még nincs vége. A költő rövid epilógusban elmondja, hogy új nemzedék jött a „szolganemzedék” után, mely szégyellte apáit, és amely „jobb akart lenni” és az is lett, „mert csak akarni kell”. Az akarat nemcsak *Az apostol* epilógusának kulcsszava, hanem Petőfié, egész költészetéé. Ezért csodálja őt Amiel, és ezért értékeli a fiatal Nietzsche. *Az apostol* utáni egész költészetét, ami egyúttal a magyar szabadságharc költészete is, egyetlen megfeszített akarat hatja át: az ellenállásé. Beszámoló kudarcokról és diadalokról, és a meg-nem-adás szellemének serkentése. Harcra buzdít, és közben 1849 márciusában, egyetlenegy versben szokatlan módon szólal meg:

Pacsirtaszót hallok megint!
 Egészen elfeledtem már.
 Dalolj, tavasznak hírmondója te,
 Dalolj, te kedves kis madár.

 Dalolj, dalolj, kedves madár,
 Eszembe hozzák e dalok,
 Hogy nemcsak gyilkos eszköz, katona,
 Egyszersmind költő is vagyok.

Ezután már csak egy tucatnyi verset írt. Az egyiket szülei halálára. Egy másikban Bem tábornokot ünnepli, a szabadságharc vezetői közül talán az egyetlen, akiben őszintén

megbízott. Aztán szent háborúra buzdít az osztrákok segítségével siető oroszok ellen, és végül, halála hónapjában az ép ésszel felfoghatatlan „szörnyű idő”-ről beszél. Bem katonájaként halt meg, a szabadságharc utolsó csatájában.

A szabadságharc bukása után sokáig nem hitték el halálát. Álpetőfik járták az országot, és még évtizedek múltán is felbukkant a hír, hogy valahol Szibériában raboskodik. De ez már legendájához tartozik, legendája viszont művéhez. Ahogy Byron vagy Baudelaire legendája is a mű tartozéka. Nem oly módon, hogy az egyes verseket megemeli, hanem úgy, hogy az egész írásos művet hitelesíti.

1846 őszén a már szilárdan megtalált hivatás biztonságában Petőfi is megírta a maga „Fároszok”-ját, hitet téve benne a világtörténelem egysége mellett:

Halhatatlan a lélek, hiszem,
De más világba nem megy át,
Csak itt lenn a földön marad,
A földön él és vándorol.
Többek közt én, emlékezem,
Rómában Cassius valék,
Helvéciában Tell Vilmos,
Párizsban Desmoulins Kamill . . .
Itt is leszek tán valami.

Mazzini beszél így: „az igazi művész az egyetemes élet papja és a társadalmi fejlődés prófétája”.

SZILI JÓZSEF

Négy utolsó verssor

Barta Jánosnak

Aranynak két verse viseli a *Sejtelem* címet. Az egyiket 1881-ben írta. Ebben is mintegy végrendelkezik:

Ifjúkori munkát öregen ne végezz,
Ha akarod, hogy jól menjen sora véghez,
Mert a keverék-mű a fejedre támad,
Inkább töredéknek maradjon utánad.

A másikat születésnapján, 1882. március 2-án vetette papírra, az 1882. évi *Akadémiai Almanach* egyik üres lapjára. Lehetséges, hogy mint a kritikai kiadás állítja, ez az utolsó verse. Halála napjáig még hosszú hónapok teltek el, talán írt mást is. Voinovich Géza állítását cáfolni látszik Keresztury Dezső, kinek megjegyzését lényegében változatlanul idézi („Keresztury szerint: »felejtethetlen búcsúvers [...] amely nem utolsó verse ugyan, de az örök megújulás hitével segíti át a végen«”) Horváth Károly.¹

Korábbról vannak hasonlók. Az 1862-ben írott *Epitafium* ha tréfás szándékkal is, Arany, a szerkesztő, „sírfelirata”. Az 1879. március 9-i keltezéssel ránk marad bokorrímes négy sor a második – és végső – *Sejtelem* jóslatosságát előlegezi:

Ma hatvankét esztendeje annak,
Mikor engem megtettek Johannak,
Esztendeim hát bővibe' vannak,
Nem sok időt ígérek magamnak.

Az 1881. március 2-i születésnapj vers így mérlegeli az esztendőök számát:

Nyolcvan év
Ritka szép:
Hetven év
Jó, ha ép:
Hatvannégy esztendő:
Untig elegendő.

Pollák Miksa Dávid zsoltárában jelöli meg e gondolat forrását: „»A mi esztendeink napjai *hetven esztendő*, vagy mennél *feljebb: nyolczvan esztendő*, és azoknak szinte a java is nyomorúság és fáradtság.« (Zsolt. XC. 10.) – Hogy Arany csakugyan a Zsoltárra gondol, legjobban mutatja a 'Visszatekintés' című cikksorozatának következő helye: »*Egy ember-életkor* folyhatott le, amúgy *Dávid értelmében*, mióta a magyar nyelvészkedés tüzetesebben és nagyobb szenvedéllyel lát dolgához... De ha végigtekintünk e 70–80 évi működésen, sajnálattal vesszük észre, hogy csaknem minden figyelem [...] a szavak teste körül forog.« (Ö. M. 5. k. 391., 392.)”²

Számadás és sors-időszámítás

Az eltelt és jövőendő évek számlálása, egyáltalán: az évek, évszakok, korszakok, a mechanikai idő és időrend számon-tartása az Arany-líra egyik gondolati-képi góca. Hat verscím kezdődik az „év” szóval (*Évek, ti még jövőendő évek...*; *Év kezdetén*; *Év utolján*; és három *Évnapra*: az 1850. március 15-én írott „Kelsz és lenyugszol...” kezdetű, valamint az imént idézett „Ma hatvankét esztendeje...” és „Nyolcvan év...” kezdetű versek). Négynek van évszám a címében (1861.; *Az 1869-i választások*; *1872 május 1.*; *Almanach 1878-ra*), és ide sorolható ötödiknek az *Április 14-én* (a függetlenségi nyilatkozat és trónfosztás napja 1849-ben). További négy vers címe szintén évek számára, évkezdetre, évvárára utal: *Harminc év múlva*; *Ötvenhárom év*; *Szilveszter-éjen*; *Új-évi köszöntés*. Az elmúlás és az évek kapcsolata ezekben a versekben gyakori motívum, valamilyen módon szinte mindegyikben előfordul, de kiemelten az *Évek, ti még jövőendő évek...*-ben. Ugyanilyen hangsúlyt kap a *Hiú sóvárgásban* („Midőn az agg sírja szélétől visszalép. Évei számadását bizton viszi elébb”), a *Néma búban* („Hányat elvisz minden egy év”), a *Lejtőn*-ben („Boldog évek!”), az *Ének az öregségről* („Bár még ötvenim felén”) és a *Vakságban* („...Köszönöm, oh Isten, köszönöm azt neked, Hogy hatvan évig láthatám remeked, Ezt a szép világot...”)-című töredékekben. Az ifjú és öreg évek szellemes hang- és szójátékba öltöztetett összehasonlításáról se feledkezzünk meg (*Különbség*), vagy az „évezredek” földidézéséről (*Dante, Széchenyi emlékezete, A jó öreg úrról, Sok nagy ember...*) Természetesen nem merítjük ki az előfordulások körét, s az olyan meggondolásokét sem, miszerint az évnapok, évfor-

dulók Arany természetes, a korabeli mindennapiságban mélyen gyökerező életviteléhez tartoztak, s ugyanígy az eltelt évek számontartása is. A mindennapiságban fogant megemlékezések – amilyen például a *Nőmböz* (1869. júl. 12.) harsány ritmussal, belső rímekkel versített lapidáris könnyedsége („Ezernyolcszázharminckilenc – Írtuk már e levelet; Harminc éves, Julim édes! Lelki frigyem teveled”), vagy a szatirikus *Alkalmi vers* („Adjon Isten, ami nincs, Ez új esztendőben” refrénnel) és az *Évek, ti még jövőendő évek...* vagy az utolsó *Sejtelem* (lapidáris, erős ritmussal versített könnyedség ebben is!) komolysága között nagy-nagy távolság van. Persze, ha a *Nőmböz* nem maradt volna befejezetlen, lehetséges, hogy belekerülnek a komor gondolatok az elmúlásról.

Arany az idő múlása és az elmúlás kapcsolatát napszakok, évszakok viszonyításával is kifejezi. Ez lehet olykor közhelyszerű vagy biedermeieres, de nem ilyen, amikor a *Ráchel síralma* így mondja ki, hogy az „idő kizökkent”:

Íme, a szép tavasz kiesett az évből,
Egy nemzedék holt ki az emberiségből

vagy amikor a *Még egy* egyértelműen közli: „Ősz van, s neked bús télre jár”; vagy (többértelműen) a *Nem kell dér...*: „Ősze is már késő”.

Az idő az Arany-versek javában – a fizikai időn túl – a történelmi és egyéni sors-idő: a *múlt-jelen-jövő* hármasságának az *emlékezés-küzdelem-remény* hármasegysége felel meg. Arról már írtam, hogy ebben a hármasságban Henry H. H. Remak tanulmánya alapján fölismerhetjük a *romantikus szintézis* novalisi (remény-emlékezet) történelemképét.³

Ebbe a reformkori magyar küldetéstudat részeként belejátszhatott az apostoli hit–remény–szeretet hármassága, s talán minden újabb generációval újjászülethető leleményként az arisztotelészi hármasság (emlékezet–munkálkodás–remény).⁴ Ebben a történelmi sors-időben jelenik meg az olyan metaforikus rendellenességek képzete, amelyek el-
lentmondanak a fizikai idő lehetőségeinek. Például *A rodostói temető* szellemnépének közeledtére a földi lelke túlvilági álma tudatalattivá válik, nem emlékeznek rá másnap.

De nyomát bevési a lélekbe, mélyen,
Oda, honnan a vágy, a sejtelmek jönek,
Mik diadalt ütnek a számvető ésen
És megváltoztatják rendjét az időnek,
Hogy megáll az elme, mint egy bomlott gépely
S bámulja a lelket csodás ösztönével.

Ugyanebben a költeményben *az idő rendjének megváltoztatása* negatív erkölcsi tartalommal is lehetséges: „Máért cserélnék el a szebb jövőt” – amire átok, megsemmisülés a válasz, a „nemlét”, azaz a kitöröltetés a történelmi emlékezetből. Az így kijelölt poétikai idődimenziókban mozog a költő, amikor így kezdi a töredékben maradt *István örökjé-*

Az időköt zengem én, és az idők apját,
Teliteljes fényiben a dicsőség napját.
Vajha késő énekem egy Józsva lenne!
Megállítná e napot, mielőtt lemenne.

A Józsva-féle napmegállítás személyes rezignáció képébe torkollik az ugyancsak folytatás nélkül maradt *Mátyás dalünnepe* című „eposzi kísérlet”-ben:

Állj meg, élet napja, oh áll meg fölöttem,
Csak míg ezt az egy dalt szépen elzöngöttem!
Azután nem bánom, hadd jöjön az este:
Édes lesz a harmat, mely sirom megeste. –

Másutt az idő megállítása a költészet műve, mint *A dalnok bújában*:

Megállapítani az időnek,
A mult ködében sietőnek
Rohanó kerekét,
Bírván szelíd ének hatalmát,
Örököltűvé tenni a *mát*
S tegnap történetét.

Egyfajta időmegállítás, időfékeződés az is, amit a *Válság idején* fest. Tulajdonképpen ez szintén a történelmi és egyéni sor-idő viszonyát szemlélteti:

Itt, hová csak későn, csak nagy-néha téved
A hír szózatának egy muló visszhangja;
Hol nincsen jelen, csak multban él az élet,
S még remény az, ami másutt ki van halva

De lehet a „lomhán tespedő idő” kíváncsatos a nemzet és az egyén sors- és időélménye szempontjából (*Magányban*):

Oh mert tovább e kétség tűrhetetlen,
A kockarázás kínját érzenünk;
De nyújtanak a percet, míg vetetlen
A szörnyű csont, ha rajta mindenünk.

A kétféle sors-idő különbsége világosan megmutatkozik és erkölcsi töltést is kap:

És vissza nem foly az időnek árja,
Előre duzzad, feltarthatlanúl;
Csak szélein marad veszteg hinárja,
S partján a holt-víz hátra kanyarúl.

Ahogy a *Válság idején*, úgy a *Magányban* című költeményben is alapmetafora a kétféle idő élménye. Az utóbbiban a fizikai idő mérésére szolgáló technikai eszköz a történelmi sors-idő *végzet*-aspektusának metaforájává válik. Előbb a fizikai időt mérő óra hangja vonja magára a figyelmet:

Az óra lüktet lassu percegéssel,
Kimérve a megmérhetlen időt

Majd a hangok a Sors óraművét idézik föl:

Sors! óraműved oly irtóztató:
Hallom kerekid, amint egybevágna:
De nincs azokhoz számlap, mutató.

Még egyszer, meglepő formában, visszatér az óramű képe, hangja: „A végzet tengelye harsog tovább”. A sorskerékről van szó? Ixion tüzes kerekéről? – A „tovább”, az „erőtlen kéz” elfáradása után, azt jelentheti, hogy a „sorsot intéző” ember megpörgeti a sorskereket, de abba már nincs beleszólása, hogy a kerék lendülete hogy s mint hat „tovább”, s az kellő emberi belátás, öntudat híján, „lomha

gépül" hajtja, „sodorja” (vajon átmenet ez a szó „az időnek árja” képhez vagy csak a forgó, forgató mozgás kifejezése?) az „ember fiát”. (A „harsog” pusztán a sebességre utal-e, vagy fontosabb jelentése van?)

Mindenesetre a sors-idő relativitását mind a két költemény az „Én”-hez viszonyítja, de a szubjektum idejéhez képest a történelmi sors-idő objektívebb. (A középfok használatát indokolja, hogy a fizikai idő ebben a vonatkozásban nem abszolútum, csak metaforikus szerepe van, s hogy a *végzet* kategóriáján alapuló sors-idő mibenléte itt tisztázatlan marad: a „magasabb harmónia”, mely az öntudatos eszmélkedéstől várható, nem feltétlenül győzelem, lehet, hogy pusztán, de hősileg, „a küzdés maga”).

Úgy látszik, Arany poétikai életérzésének velejét alkotta a sors-időbe ágyazottság, s egyúttal az egyéni és a nemzeti lét sors-idejének egysége, illetve az egységen-különbségen alapuló relativitása. A fizikai idő jóformán csak dologi jelhordozó; emlékeztető szerepet tölt be. Az *Álom-való* óraketyegése radikálisan vált át sors-idő képre: „s mintha félig asszú Életfám gyökerén rágódnék az a szű”.

Egy másik költeményében (*Mint egy alélt vándor*) a fizikai jelen időtől való idegenség érzése így nyilvánul meg:

Jártam a jelenben, éltem a jövőben.
Idegen város volt a jelennek perce,
Ahol meg sem áll az útás átmenőben,
Még körül sem néz, mert az ő célja messze.

Persze vélhetjük úgy, hogy a második sor már a sors-idő etikai vonzatát („percemberkék” stb.) is felöleli, amit a

megelőző és a további versszakok valóban megerősítenek. (S persze a földi és az égi Jeruzsálem allegóriáját is.)

Ahogy a nemzet történelmi létével kapcsolatban fölmerül – az időből való kiiktatódás, kitörlődés, emléktelenség folytán – a *nemlét* lehetősége, van ilyen értelmű nemléte az egyéni sorsnak is. Ezzel a feltevéssel kezdődik a *Vissza-tekintés*:

Én is éltem ... vagy nem élet
Születésen kezdeni,
És egynehány tized évet
Jól-rosszúl leküzdeni?

A „küzdeni” az *emlékezés–küzdés–remény* hármasság közléptagja, s ezért a kérdés szónoki, egy lehetetlen feltevéssel az állítást („Én is éltem”) erősíti. A fenti hármasság negatív tükörképe: *felejtés–tétlenség–kétségbeesés*. Persze történelemetikai kategóriák különböző helyzetekben lehetséges tartalmairól van szó. Vagyis a „felejtés” jelentheti a hősi múlt felejtését, megtagadását, a méltatlanságot az ősök nagyságához, a „tétlenség” a tevékenység, a küzdés elmaradását, a tunyaságot, a „kétségbeesés” a hitvesztést.

Arany történetpoétikai eschatológiájának konzisztens és koherens rendszere van. Ennek egyik tartópillére az emlékezés–küzdés–remény kategóriákon, illetve az ellentétpárjaikon alapuló történelmi ontológia. A másik a történelmi erkölcs- és üdvtan: a „megbűnhődte már e nép” számot adó, számon kérő logikája. Ami a nemzethitet vagy a nemzetmítoszt illeti, mindkét pillér a „választott nép” küldetésstudatán, az ősök példáján és a „magyarok Istenén” mint fenntartó erőn alapul és az utóbbi mint ítélőbíró föltevésében össze-

geződik. A harmadik pillér kettős alkatúnak látszik, s talán egyszerűbb volna, ha összességében nem három, hanem négy tartóoszlopot jelölnénk meg.

Az első, ami feltűnik, valami furcsa zavar vagy hiány a „számadó” versekben. Ennek egyik fajtája az, amikor a *remény–élet* egyenlőségre, noha ez az egyéni és nemzeti sors lételve, nem lehet sorsot alapozni. „A kétségbeesés az én reménységem” (*Álom-való*) feltevés abszurd, az egyik kioltja a másikat, ez nem lehet életalap. (Az *Aeneis* második énekében: „Egyben bízhat a vesztes: többé nincs mibe’ bízni” – Kartal Zsuzsa fordítása.) Az élet mint nemlét egy 1849–1850 tájáról való töredékben (*Ha álom ez élet...*) a halálnál rosszabb lehetőségként (lehetetlenségként) szerepel:

Ne nevezd halálnak, mert hazugság lenne:
Nincs a nyugalomnak boldogsága benne;
Kínja vonaglásban adja jelenségét,
S bár reménye nincsen, megmaradt a kétség.
Volna hát legalább a fájdalom élénk,
Hogy érezve kínját, ez érzésben élnénk...

Az ellehetetlenülés túlélésében rejlő ellentmondást fejezi ki *A pusztai fűz* utolsó két sora:

De mit ér az átok,
Ha fonnyadva mégis több-több tavaszt látok!

Az a történelemontológiai szempontból lehetetlen feltevés, hogy reménység nélkül is létezik élet, nagy hangsúlyt kap a *Szilveszter-éjen* soraiban:

Hajrá fiúk! ez a pohár
A szenvedő embernemért,
Mely várva tűr, csalódva hisz –
S túl bírja élni a reményt!

Kimondottan számadás-számvetés az *Évek, ti még jövőndő évek*... Az elején szabályos számviteli mérleg készül:

... a *mult*,
Adós maradt sok szép örömmel,
Míg szerfölött is oszta bút;
Ennek kamatját, jó *reményül*,
Fizessétek le most nekem;
Ki tudja, úgyis: érem én azt,
Hogy a tőkét fölvehetem?

S a végeredmény az utolsó versszakban:

Szűnj meg, panasz; ne háborogj, szív!
Bűnöd csak egy volt: az erény.
Ha veszteség ennek jutalma,
Jajgassak-é, hogy megnyerém?
Vigasztalásul, annyi szenved,
És szenved nálam annyi jobb;
Miért ne én is... porszem: akit
A sorskerék hurcol s ledob!

Ez az egyenlőtlenség érdem és jutalma között a *Fiamnak* vallásos áhítatát valósággal a visszájára fordítja a szoros értelmezéssel, míg nélküle a vigasztaló szerepkör még mintha megmaradhatna:

Majd, ha látod, érzed a nyomort,
 Melyet a becsület válla hord;
 Megtiporva az erényt, az észt,
 Míg a vétek irigységre kész
 S a butának sorsa földi éden:
 Álljon a vallás a mérlegen.

Ellensúlyként álljon-e a vallás a mérlegen? Elrettentő, visszatartó erőként? Az erkölcsi tartás utolsó támasza, végső mentsváraképp? Vagy csak egyszerűen a fentiek fényében mérettessék meg? Itt már a majdani felnőtthöz szól, az ő szabad mérlegelésére bízva az ítéletet.

Az 1861 (a „remények éve”) szemrehányása a bűn és bűnhődés egyenlőtlenségében fogant:

Ha bűnhödénk, elég a bűnhödet,
 S elég viselni – ha mint Jób – keresztünk.

Talán fölösleges arra gondolnunk, hogy az *Évek, ti még jövőendő évek*... „és szenved nálam annyi jobb” sorában az utolsó szó mintha Jóbra is utalna. Mindenesetre a szituáció a Jóbé: a pontos számadásnak, a nullszaldós mérlegnek nincs hitele odaát, s ki merne arra gondolni, hogy mindennek a háttérében az Úr és a sátán közötti fogadás lappang (Jób 1, 6–12.). Arany sors-idő eschatológiája sem erre utal, ez a szituáció mintha nagyon is leegyszerűsítene a problémát egy az embersorsokra fogadó vagy kockarázó istenképre, illetve egy igazságtalanul büntetett emberre vagy emberi közösségre. Ha mint Jób *bűnhödénk*, s nem bűneinkért, az istenkép ebben a vonatkozásban ellentmondásossá válik. Ez emberésszel fölérhetetlen, az ember erkölcsi mértékével

mérhetetlen. A *bajótörött* utolsó versszaka a *reménytelen-ség = halálvágy = meghalni is képtelen ellehetetlenülés* gondolatára fut ki, de úgy, hogy közben az égi és a földi számvetés összeegyeztethetetlensége is kiütközik.

Hogy számadását megtevé,
Hiányos számra nem talált,
S ezen hitben nem rettegé
Ama nagy zérust, a halált.
Féljétek Istent, emberek!
Az élet számvetése csal:
Reménybukott szív halni vágy,
Koldús marad, meg mégse hal.

A „Féljétek Istent, emberek!” refrén félreérthetetlen: a kiszámíthatatlan Istent kell félni. Eszerint Arany történet-poétikai eschatológiájának harmadik pillére a nem földi mérték szerint mérő hatalom, amely nem tartja magára nézve kötelezőnek a „megbűnhődte” elvét. Ez a föltevés persze súlyosan ellentmondásos: két különböző isteni személyiséget föltételez, vagy két egymásnak szögesen ellentmondó arculatot egy személyben.

Ilyen kettősség mellett szólhatnak irodalmi vagy egyéb érvek, de mint látni fogjuk, Arany maga kifejti – versben – a kettősséget magyarázó, rajta felülemelkedő megoldást.

Az *Évek, ti még jövőndő évek*... zárlatában a „sorskerék”-re hárul a felelősség. A sors-idő egyetlen egység, nem külön sors és külön idő összetétele. A „kerék” lehet „az időnek Rohanó kereke” (*A dalmok búja*), lehet a sorsé. Az időt mérő óra lehet a sorsot kimérő óramű metaforája. A metafora teljes egybeesést feltételez a különbözők között. Az az

óramű, amelyben a kerékfogak pontosan „egybevágának”, legfeljebb annyiban különbözik a közönséges, sorsot nem intéző kronométertől, hogy nincs rajta „számlap, mutató”. Az „egybevágás” és az időbeli lefolyás kérlelhetetlen egyirányúsága a *logikai* (lényegében időtlen, illetve szinkron egyenletekben leírható) és az *időbeli* (megállíthatatlan és visszafordíthatatlan) *következésben* egyesül. Ez a tragédia Arisztotelész által *paralogikusként* jellemzett cselekmény-építkezése, amely így alkot *egész*et. A „felismerést” megelőzően a „számlap, mutató” nem érzékelhető a szereplők által. S ahogyan a *Magányban* című költeményben a sors óraművének említését követően egyszerre csak „a végzet tengelye harsog tovább”, a „post hoc ergo propter hoc” paralogizmosza is éppenséggel a *végzet logikája*.

Ezért lehetne tehát négy pillérű ez az eschatologia. A remény–emlékezet történetisége az egyik, a vele járó erkölcsi emlékezetbe ágyazott bűn-bűnhődéstudat, illetve ami ennek túlnani vetülete, a számvevő, bűnhődést, büntetés-elengedést kiszabó zsidó-keresztény istenkép a másik. A harmadik – feltételezhetően – az ebbeli szerepében a Jóbok sorsára fogadó Isten, aki miatt a földi halandó számvetése kiszámíthatatlan. Negyedikként e három még kiegészül a Sors, illetve az antik görögség istenei fölött is uralkodó Végzet kategóriájával.

Arany sors-időn alapuló poétikai hite azonban ismer egy olyan formulát, amellyel képes visszaadni a főhatalmat Istennek, aki ezáltal egyszersmind a Végzet ura is. A *Gondolatok a béke-congressus felől* kínálja ezt a megoldást. Isten jellemzése a 3. versszakban:

Mikép egy isten-atyja van
Az égben e családnak,
Kit (a művelteken kívül)
Minden népek imádnak:
Ugy lenne földön józan ész
Az egy közös hatalom,
Törvény, igazság... akitől
Jó büntetés, jutalom.

Ezután tíz versszak (a negyediktől a tizenharmadikig) körmondatai a kegyes cél elérhetetlenségét ecsetelik. A felezővonalon ismét a békés isteni szellemre és a vele párhuzamos evilági nemes szellemiségre utal:

És lenne béke, oly örök,
Mint isten szellemében;
Megkezdve itt, – állandóul
Folytatva majd az égben.

Hiú szándék! vesztett erő
Ily küzdelemre szállni.
Megáradott nemes lelkek
Sziklába vert hullámai!

Ez azonban még földi szándék, nem tartóztathatja föl az ellenérveket, melyek mind súlyosabbak lesznek. Az első igazi nyugvópont a feltündöklő, eltűnő, egymás fölébe nyomuló népek sorsának (a sorskerék!) bemutatása után ez a közlés:

Isten egészbe' működik,
Egészre fordít gondot;

S ezt magyarázat követi egy négy versszakon át hét „midőn” sarkain forduló körmondathban. A romlás jeleit sorolja föl („midőn egy nép – mint a kovász – Megérett és . . . megromlott, Midőn . . .”), és a hetedik „midőn” után ilyen az „akkor”:

Akkor életör egy vad nép,
Szilaj vére s erénye
És elborit, mint a tenger
Hullámi, vagy fővénye.

Hagyjátok a meddő vitát!
Bölcs Isten az, ki rendel;
Az ember tiszte, hogy legyen
Békében, harchan ember.
Méltó képmása Istennek,
S polgára a hazának,
Válassza ott, válassza itt
A jobbik részt magának.

A figyelemre méltó tétel az, hogy Isten „egészbe” működik. Egészre fordít gondot”. Nem mint kényúr, mint bíró, hanem mint *gondviselő*. Mondjuk mint egy kertész, aki akkor is kénytelen lenyesni a fölös, fonnyadt vagy férges ágakat, ha sajnálja a veszteséget. Amit tesz, nem büntetés.

Ehhez az *egész*hez képest érvénytelen, vagy inkább közömbös az ember számadása és különösen mérlegének követelésrova, miszerint az erény a földön (is?) elnyeri jutalmát. Ez az *egész* szemben áll azzal a reménnyel is, amely korábban – az ősapák vétkének megbűnhődése folytán, s a nemzet erényességét feltételezve – így kecsegtette a költőt: „S az erényes nemzet jutalma nem égi: Földön jut dicső és

hosszu élet néki" (*Egyesülés*). Szemben áll, kivéve, ha az „erény” a fennmaradáshoz szükséges tulajdonságokat jelenti, amikor is az erény magában hordozza jutalmát. S ettől a megfontolástól az *Egyesülés* gondolatmenete nem esik távol. Az a dekadencia, amelyet a „midőn”-nel kezdődő mondatok mutatnak be (a kovász – „megérett és ... megromlott”, a századelőn kívánt, esengett „polgárodás” csapássá változott), nem égi büntetésként, hanem természetes következményként a *Gondolatokban* megjósoltakat hozza magával.

Ebben a felosztásban (ki-ki tegye a maga dolgát) „Az ember tiszte, hogy legyen Békében, harcban ember”. Alighanem a *Fiamnak* vallás-mérlegmutatója is erre billen: az emberi tartást megalapozó hit szerepét jelzi az emberség normáit megcsúfoló világban.

Az *egész* itt a bíráskodó Isten és a Végzet szerepét a Gondviselésben egyesítő kategória. (Dávidházi Péter mutat rá arra, hogy Arany az isteni eleve elrendelés és a görög végzetfogalom „egybefoglalásával” közeledett a modern eposz problémájához, s ebben a vonatkozásban „nem világnézeti tévelygésről, hanem poétikai programról van szó.”⁵)

Ezzel az Arany-féle történetpoétikai eschatologia négy pillérét akár kettőre is össze lehet vonni: az ítélő, a végzetet elrendelő-megszemélyesítő és a gondviselő istenség egysege az egyik, az erkölcsi emlékezeten, evilági és/vagy túlvilági üdvtörténeten alapuló romantikus történelemfelfogás a másik pillér. Csakhogy a szóban forgó versek többségében különálló tényező a Sors, a Végzet, és nem egyértelmű az isteni hatalommal, elrendeléssel stb. alkotott viszonya. Ebből látszólag az következne, hogy nem egyet-

len, hanem több, illetve egy, de időben – alkotásperiódusonként vagy akár egyes versenként – változó rendszert kell feltételeznünk. Úgy látom, a három pillérre (az emlékezet-remény, a gondviselő Isten és a Végzet/Sors hármására) épített eschatologia átfogja az Arany-líra idevágó poétikai érdekű, „képalkotó” gondolatvilágát.

Amikor Arany történetpoétikai eschatológiájáról azt állítottam, hogy konzisztens és koherens rendszert alkot, természetesen nem arra gondoltam, hogy ez tételeken kifejtett, sőt még csak arra sem, hogy Arany fejében végiggondolt elméleti rendszer. *Végig van gondolva*, de nem abban az értelemben, ahogyan most én próbálom teoretikus elemzéssel kihámozni sarktételeit s azok összefüggéseit. Az idézett s még további idézhető Arany-költeményekben ezek a tételek, összefüggések helyi, kontextuális körülmények szülöttei és létrehozói. Még az olyan kifejtő, retorikusan megalkotott vers, mint amilyen a *Gondolatok* sem egy vagy több tézis megverselése: a töprengés valódi, a kivitelezés szellemes, arányos, hatásos, s egyszersmind könnyed, természetes. Még a végső, kissé patetikus, iskolásan besulykoló tanulsággal együtt is. Ugyanis valamiképp ez a költemény szintén *egész*. Nem a *Tamburás öregúr*-ban leírt módon, mint az „egyszerű dal”, amely „tiszta remekké *magába*’ szülemelő”, de már-már közel van ahhoz, amit Arany a *Testvéri ünnep* című allegóriatöredékben az ifjú lány szépségéről állít: „zárt tökélyben ott áll az egész. Mintegy magából ellebenni kész”. De ha kétségeink lennének ebben az esetben a poétikai *egészség* felől, vagy ha a hangulatlírát tartjuk e tekintetben igazán meggyőzőnek, az idézett versek között nem egy ilyen darab akad. A számadás-verseket sem a számadás teológiai vonzatának a tézisei

ihlették, s az az eschatologia, amelyre a „poétikai” jelzőt szánom, nem teológia, sőt még csak nem is történetfilozófia. Nem azért, mert kifejtetlensége folytán *innen* esik rajtuk, hanem azért, mert az eredeti értelmében vett *poiészisz* (alkotás, készítés, tett, cselekvés, „lelis” [Sylvester János]) szerves része. Ez annyira világos például az *Évek, ti még jövőndő évek...* esetében, hogy a költemény poétikai *egészségének* csorbájaként, „esésként” jellemezhető a *stiláris* eltérés a költemény elején kijelölt és a zárlatban tetőző költeménygondolattól.⁶

„Nem kell semmi, ami fél”

Láthatjuk, hogy Arany az *egésznek* nemcsak befejezettségen alapuló tökélyt, hanem önfenntartó, önalkotó erőt is tulajdonított („*magába'* szülemelő”), sőt a befejezettségben is a befejezettségen túlra transzcendáló létet, erőt feltételezett („mintegy magából ellebbenni kész”). Az istenség nemcsak „egészbe” működik. Egészre fordít gondot”, hanem ő maga is „egy és oszthatatlan” (*Dante*).

Az *egész* képzetének van alapvető poétikai szerepe a számadás-versekben is. Hiány nem létezhetik, a számadásban-számvételben ez képtelenség, de mivel ez a képtelenség fennáll, a feszültség abszurd, elviselhetetlen. Mint már szóba került, a létezés abszurdítása a tét: az ellehetetlenülés utáni továbbélés abszurdítása, az embernek az az önmegsemmisítő képessége a képtelenségre, hogy „túl bírja élni a reményt”. Ez az egyenletrendszer tehát szintén az *egész* fogalmán alapul. Amit elveszünk az egyik oldalról, az a másik oldalon negatívumként jelentkezik, az „átvitel” csakis

„ellenkező előjellel” történik („Kész boldogság lesz neki a Szenvedés hiánya” – *Enyhülés*). S ez nem csak a számadás-versekben van így. Az Arany-líra egy része a föllelhető kezdetektől fogva élt a belőle eredő stílári és retorikai lehetőségekkel. Az 1840-ből való *Feléd, feléd...* utolsó versszaka ilyen egyenlőségekből tevődik össze:

Én nem vádollar:	= csak szívemnek Emészto
	lángját vádollar:
És égi üdvét egy <i>telemnek</i>	= öröklő télben gyászollar.
Tavas, nyár, Ősz, –	= mit ér nekem már, –
Volt egy telem:	= szebb, mint tavasz.
	ősznél kiesb, forróbb,
	mint a nyár . . .
Ah – volt, –	= de többé nincsen az!!

A versegész – a másodík versszaktól kezdve tételesén is – egyetlen egyenletrendszer. A 2–4. versszak két utolsó sora az „x”:

... Eltílt idő és messzeség:	= Oh – a frígy, mit
	kötöttünk, Fog-é,
	fog-é majd élni még?
	(2. versszak)

... Ha boldogságotat tetézni	
Ifjak szerelmért esdenek:	= Fogsz-é a múltra
	visszanézni, Hol
	oly csekélyek
	mindenek?
	(3. versszak)

Ha élte rózsá-hajnalában

Imádód majd előtted áll... = Gondolsz-e vissza
egyszer csak még...

Értékrendi összevetés tagjai ezek. A „tiltással” lehet-e egyenlő súlyú, vagy nála súlyosabb a „frigy”? A tetézt boldogsággal egyenlők-e a múlt oly csekélynek látszó dolgai? Az utolsó előtti versszak pedig kifejezetten „összevetést” emleget:

Ah, összevetve majd a múltat

Avíg jelennek bájjal stb. = Ki fog vádolni,
Lányka, hogyha
Felejtet az
örömtelent...

Persze az ilyen versbéli *egyenletek* lehetnek egymással összemért *egyenlőtlenségek* is.

A „ha, akkor” típusú szerkezetek maguk is (para)logikai egyenletek, és semmi meglepő sincs abban, hogy a versgondolat, a „*dianoia*” többek között ilyen implikációk rendszereként is megszerveződik. Figyelnünk kell azonban arra, hogy a „ha, akkor” nem időbeli (para)logikai következtést fejez ki (mint arisztotelészi értelemben a tragédia cselekményében), a ha tetteket nevez meg a szöveg, akkor sem tettek egymásutánjáról, a cselekvés időbeli lefolyásáról van szó, hanem tettként leírható állapotok értékszempontú összevetéséről. Fel is hangzik a kérdés: „Mit ér nekem már?”

Van példája az egész már-már rögeszmés középpontba állításának, a versgondolat (*dianoia*) illetén való megalapozásának is. Az *Április 14-én* versszervező *okoskodása* ezen a tételen áll vagy bukik:

Teljes független szabadság; –
Nem kell semmi, ami fél.

S ebből újra csak ez következik:

Élet vagy halál jöjjön ránk,
Csakhogy légyen egy egész.

Ez az akarva-akaratlanul skolasztikusnak tetsző okoskodás a versben hangoztatott, biztatónak szánt példák sorával szembesülve szinte az ellenkezőjébe fordul: a pontos szimmetria, a precíz kiegyensúlyozás lehetővé teszi, hogy a mérleg könnyen billenjen jobbra vagy balra. Innen a vers önironikus színezete is: vajon valóban elvetendő minden életmentő kompromisszum? Valóban csak ez a kérdésfeltevés helyes:

Bánjuk-e, hogy a dicsőség
Egészen szárnyára vett?
Hogy egészen és örökbe
Birjuk a becsületet?
Hogy karunknak győzedelmét
Látja, nézi a világ,
S temetőkhöz, mint diadal-
Ívünkhöz, kész a cser-ág?

Az utolsó kérdés elliptikus szerkezete folytán („éppúgy, mint” helyett csak „mint”) félre is érthető: mintha így is, úgy is a temetőbeli cser-ág volna készenlétbe helyezve. (Ez a vers különösen beszédes adalék R. L. Aczel észrevételéhez „a keserű rezignáció és az implicit ironia” jelenlétéről Arany

forradalmi lírájában.⁷ Ugyanakkor mintha Kölcsey *Vigasztalásának* ellenpontozása lenne.)

Az evilágot és a túlvilágot (vaskosan evilági logikával) egyetlen egészként mutatja be *A rodostói temetőben*. A két fél között, a transzcendencia határán, mint egy egyenletben, ott van az egyenlőségjel. Az átjárás az egyenlet egyik oldaláról a másikra a kiegyenlítődésszabályai szerint lehetséges. Első fokon a költő álma teszi lehetővé az átjárást. Ami azonban az álomban történik, teljesen valószerű. Még a jelenés is. Az árnyak és fejfák egymással összetéveszthetők. Csak Rákóczi megjelenésére van más magyarázat, minthogy a szabadság lelkeként mindenütt jelen lehet, ahol szabadság van. Miután hazulról a szőlásszabadság hírére vette a fejedelem, eljött, hogy felköltse híveit. S máris a „lég”, ez a szellemvilággal egynemű elem (lásd: pneumatológia) lép működésbe. Nagyszerű dinamikus kép érzékelteti (belülről, a szubjektum élményeként) a levegőénél könnyebb fajsúlyú szellemi fluidum fölemelkedését. A „fölvét az ár” kifejezés ezt jelenti.

Nem érzitek-e a körül folyó léget,
Mint emel, mint éleszt, mint ragad magával?
Fölvét az ár; a föld egyre alább mélyed...

A „költő álma” ím képes feltámasztani a „szent hamvakat”. Az álmodott szellemélet egy másik, immár kollektív álmot gerjeszt:

Most amint a sírok hős népe közelget,
Dobban a nyugvó szív és sebesebben ver;
Egy álom magaszt fel minden földi lelket.

Az irreális realitásnak ezen a fokán ragozhatóvá válik egy olyan, talán nem is létező igető, mint amilyen a „*magaszt*”-é. Mindenesetre ez most *túlvilági* álom az *evilági* álomban. Az egyenlet többszörösen egyenletté változott, de az átjárás az egyik álomból a másikba szabályos. A transziót a maguk síkján logikus és érvényes törvények szabályozzák. Ezek mindenekelőtt a metaforikus észlelés jogát, sőt kötelességét léptetik életbe. Úgy fogatosítják, hogy szinte szakadatlan metaforasort indukálnak. A metaforasor annyira szakadatlan, folyamatos, hogy egybeeshetik az allegorikus gondolkodással. A „szellemtestöket, mint lobogó lángnyelvet El-elkapja mintegy a szél s viszi távol” sorok nemcsak a bibliát idézik („És megjelentek előttük kettős tüzes nyelvek” – Csel. 2, 3.), hanem a pneumatológiai megfontolásokat szem előtt tartó kettős folyamatot is végigvizsgál: az álombeli természeti kép és álombeli allegorikus szellemutazás párhuzamos folyamatát. – Persze az áttűnések pedáns kivitelének megvannak a maga veszélyei. De most nem róluk, vagy az allegorizálás elbírálásáról van szó, hanem az áttűnéseket szabályozó egyenletről vagy egyenletrendszeréről. Itt egy harmadik szint vagy dimenzió akkor lép be, amikor ellenkező irányba, visszafelé indul meg az átlényegülés. Ekkor már mintha teljes volna a varázs. (Illetve ez tenné teljessé. Nem tekintve a Buda vára fölött kísértetbalettet bokázó szellemnép képének eredendő és eredeti naivitását.)

Az Arany versszépségeire, költői, képi finomságaira rendkívül érzékeny Riedl éppen az evilágivá lényegülés képi megoldatlanságát veti a varázsló szemére. Arany-könyvének ebben a részében a mi matematizáló témánkhoz közeli kérdéssel foglalkozik; arra hoz fel példákat, hogy Arany „a leírt tárgy nagyságát nem egyszer számokra fejtí”.⁸ A példák

alapján így dicséri: „akinek képei ily pontosak, az hasonlatait rendesen látja is, azaz nem csupán fogalmakat fűz össze, hanem mindig elképzei, lelki szemmel látja az összevetett tárgyakat. Arany is egész biztosra veszi a képet, érzékileg is felfogja; nagyon ritka nála a csupán elgondolt kép, mely pusztán az észhez és nem egyszersmind fantáziánkhoz is szól. Ha képies kifejezéssel él, akkor ez reá nézve egy neme a halványabb víziónak; a képies kifejezés minden eleme sajátos alakjával, színével, érzéki sajátságaival előtte lebeg. Nagyon ritka nála a csak gondolt és nem látott kép”.⁹ S ehhez a mondathoz fűzi a következő jegyzetet: „Ilyen *A rodostói temető* 5. szakasza. »Börtön a sír: börtönünkbe mért sietnénk többé vissza? Várjuk el, míg a szabad lég könnyű testünket felissza. Akkor ők (az ősök) mibennünk élnek: mi leszünk az a lehellet, mely győzhetlenül kitartja a tusát a zászló mellett.« Az egész oly fogalmak komplikációja, melyeket a költő nem látott”.¹⁰ Valamit azonban „látott” a költő. Azt ugyanis, hogy az áttűnésnek *láthatatlanul* követhetetlenül, valósággal érzék feletti módon kell végbemennie. Szemfényvesztés nélkül nincs illúzió, marad a valóban prózai fogalomkomplikáció, a talajtól elrugaszkodni képtelen magyarázkodás. Ugyanakkor „csalni” sem akart, úgy hazudni, hogy rajtakaphassák. Tehát – szigorúan a pneumatológia szabályai szerint eljárva – a szellemtesteket a levegővel itatja fel; így a levegő, mely körülveszi a harcoló népet, ők maguk lesznek, csak ezt az élenyt lélegezhetik be a küzdők, s ennél fogva Rákócziék szellemisége – kettős metaforikus szint – tartja ki győzhetlenül „a tusát a zászló mellett”. – Nem a képet védem, az lehet erőltetett, kimódolt, követhetetlen. Talán némely ízlésnek a költemény egésze is túlszerkesztett, naiv, színpadias; a reformkor hazafias költé-

szetének hitvallásait, az „emlékezet–küzdés–remény” gondolatát, a nemzeti üdvtörténet tételeit felidéző kardal pedig harsány és egyenetlen. De ha a többi itteni képet elfogadjuk, a „fogalmak komplikációjának” döntő szerepe lehet egy olyan szemfényvesztésben, amely egyszersmind *láttatás*: hivatkozási alapja *szellemi* – az ősök lelkével, szellemével való élés, általa való feléledés (nem pedig feledés, az ősök emlékének megtagadása, az a tett, amely maga a nemzet-halál). S ez szerves része a szellemkar által már-már szinte didaktikusan ismertetett reformkori nemzetmítosznak.

Arany versgondolkodásában az „egyenlőség” vagy „egyenlőtlenség” formáját öltő nyelvjátékoknak különös szerepe volt. Persze ezeknek az egyenlet-féléknek egy része leírható megfelelő stilisztikai vagy retorikai műszavakkal (chiasmus, commutatio, oxymoron, antitheton, disiunctio). De azok a mátrix-formák is, melyekkel az *Arany-féle ördöglakatok* című írásomban a *Nem kell dér... a Csalfa sugár*, a *Különbség* és az *Ex tenebris* szerkezetét próbáltam szemléltetni,¹¹ a fenti, szükségképp metaforikus értelemben, részben vagy egészben egyenlőségeken vagy egyenlőtlenségeken alapulnak. Ezúttal egészen szabályszerű mátrix-eljárással nézzük meg, hogy s mint mutatkozik egyenlet-forma a *Nem kell dér... versszakaiban*.

A költemény első két versszaka összevonható ebben a sémában:

Nem kell	$\frac{dér\ az\ őszi\ lombnak,}{bú\ az\ aggott\ főnek,}$	Mégis egyre	$\frac{sárgul:}{őszül:}$	(1)
				(2)

$\frac{Dér}{bú}$	nekül is,	$\frac{fagy}{gond}$	nekül is	$\frac{Lesohajt\ az\ ágrul}{Nyúgalomra\ készül.}$	(1)
					(2)

[lombé]

(3)

Ilyen értelemben egyenlőség-, illetve egyenlőtlenség-jel tehető az 1–2. és a 3. versszak közé. Egyenlőtlenség azért, mert itt a „hát még ha...” esete fordul elő: fölös ok van rá, hogy a két kárvallott ne perelhessen sorsa ellen.

Megadható a vers (para)szillogisztikus szerkezete is. Szillogizmus formájúnak csak a 3. versszak látszik, de az első két versszak is átalakítható ilvénné:

Ha nem éri $\frac{\text{dér [fagy] az őszi lombot,}}{\text{bú [gond] az aggott főt}}$

akkor is egyre $\frac{\text{sárgul stb.}}{\text{őszül stb.}}$

A harmadik versszak szillogizmusának első két tétele az első két versszak negatív állításait megfordítja (igenis éri dér-bú stb. az őszi lombot/aggott főt) és megtoldja azzal, hogy ősziük is már *késő* (évszak természeti, ill. életkorra átvitt értelemben, a fő esetében pedig jelenti a már *nem korai*

őszülést). S ebből az következik, hogy így már egyáltalán nincs esély ellenkezésre. Végül is *egyenlőség vagy egyenlőtlenség* áll fenn az *első két és a harmadik versszak* között. Lehet, hogy ez a szillogisztikus forma szigorúan logikai alapon támadható. De a költészetben hiteles lehet egy *paraszillogisztikus forma* is. Persze ezek a mondatok egyenként mint *implikációk* megállják a helyüket. Nem vetjük fel azt a kérdést, hogyan lesz *költeménnyé* egy ilyen implikáció- vagy (para)szillogizmus-sor. Azt sem, hogy ez a szigorú logikai szerkezet milyen súllyal essék a latba, ha netán azt kell eldöntenünk, merre húz ez a vers: a dal vagy az epigramma felé? Világos, hogy a versformától kezdve a toposzokig, a szinte szokványos természeti képpel való kezdéstől a szinte szokványos „lírai” melankóliáig minden összetevő a dalra mutat, mint e szöveg műfaji formájára. A szoros logikai szerkezet nem szól ellene ennek, de figyelemre méltó, hogy paralelizmusa mennyire redundáns a hagyományos magyar népi és irodalmi dalformákra egyébként jellemző *párhuzamos* szerkesztéshez, illetve gondolatritmushoz képest. Ezt a redundanciát, túlszerkesztettséget tovább növeli, egy másik dimenzióban, a *mátrixjelenség* mint rejtett gondolatforma.

Bármilyen verssorokba tördelt szöveget leírhatunk mátrixként. A sorok száma egyszerűen a mátrix sorainak a száma. Az már meggondolandó, milyen alapon jelölünk ki *oszlopokat*. Szótagonként? Szavanként? Egyéb értelmi egységenként? Verslábak, ütemek is lehetnek alapegységek, s ez a legegyszerűbb: egy stanza stb. formája verstani képletekben leírva pontosan utánozza a mátrixformát, azaz *táblázatot* alkot. Az egyes alapelemek számokkal helyettesíthetők stb. A *Nem kell dér...* esetében tehát nem az az

érdekes, hogy egy-egy versszak mátrixként felírható, hanem az, hogy e mátrixok mint mátrixok között van egyértelmű, eltérést csak meghatározott változókra nézve megengedő összefüggés. Ezért lehet az első két versszakot egyetlen olyan mátrixban vonni össze, amely a kijelölt sor-oszlop által meghatározott helyeken két lehetséges érték egyikére, másikára szabályszerűen cserélődő változókat tartalmaz.

Írjuk le a verset matematikai mátrixként. A névelőt ne tekintsük külön szónak, a már előfordult szavakat első előfordulásukkor kapott számnevükkel jelöljük:

Nem kell		dér az őszi lombnak		Mégis egyre		sárgul:	
Dér	nekül	is,	fagy	nekül	is,	Lesohajt	az ágrul.
1	2	3	4	5	6	7	8 (A)
3	9	10	11	9	10	12	13

Nem kell		bú az aggottfőnek,		Mégis egyre		őszül:	
Bú	nekül	is,	gond	nekül	is	Nyúgalomra	készül.
1	2	14	15	16	6	7	17 (B)
14	9	10	18	9	10	19	20

Két azonos (8×2) típusú mátrixunk van, az A és a B mátrix. Azokat a számokat, amelyek A-ban és B-ben azonosak, 0, a különbözőeket 1 jelölje.

0	0	1	1	1	0	0	1	(A+B)
1	0	0	1	0	0	1	1	

Természetesen a 0 és az 1 megkülönböztetésére alkalmazott szabályunkból már következett, hogy az eredmény egyetlen mátrix lesz, amely a két versszakban előforduló

szavak helyi értékeként mutatja meg azonosságukat, illetve különbségüket. Ez persze azt is kifejezi, hogy ebben a tekintetben a két versszak *azonos mátrix* szerint épül fel.

Figyelemre méltó az, hogy a mátrix-soronként azonos számú (4–4) 0 és 1 fordul elő, azaz összesen 8–8 az arány. A harmadik versszak:

Hátha	dér-fagy,	bú-gond	érte,	ősze	is	már	késő:
Hogy'	pereljen	sorsa	ellen	a szegény	lomb és	fő.	
21	3–11	14–18	22	4–17	23	24	25(C)
26	27	28	29	30	5	39	16

Kétértékű kódolással:

1	0/0	0/0	1	0/0	1	1	1
1	1	1	1	1	0	1	0

Értelemszerűen a „lomb és fő” jele lehet „0/0” („lomb-fő”), s mivel a maradék szókészlet vonatkozása ugyanígy kettős, végig „1/1” lehetne. Ez illusztrálná a fenti észrevételt a záró versszak kettősségéről. Valahogy így:

*Hátha dér is, fagy is érte, ősze is már késő,
Hogy' pereljen sorsa ellen a szegény lomb – –. (*C)

*Hátha bú is, gond is érte, ősze is már késő,
Hogy' pereljen sorsa ellen a szegény – – fő. (*D)

Az „is”-ekből csak az „ősze” utáni „is”-t számítjuk külön szónak. A két kikövetkeztetett (*) versszak kétfelé osztja a „dér-fagy”, illetve „lomb és fő” típusú összevonásokat. Az így

keletkezett hiányt pótoljuk az „is”, illetve a „–” beiktatásával.
A (*C + *D) mátrix:

0	1	1	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	–	1	–

Ez tulajdonképpen a harmadik versszak mátrixa, a (C) mátrix, s világosan megmutatja, hogy éppen az összevonások („dér-fagy”, „lomb és fő”) képezik az újszerű elemet, ezek viszont az előző két versszak ott hasonlóképpen újszerű elemeit összegzik.

A nagy kérdés persze az, hogyan érvényesülnek a versben ezek a szerkezetek mögötti szerkezetek. Hogy mindeddig csak versérmék-küszöb alatti értékeket képviseltek, ahhoz talán nem is fér kétség. De mi történik akkor, ha mindez már tudatosul? Hozzájárul a vers jelentéséhez, műélvezetéhez?

Számos Arany-vers tehát valamiféle egyenlőség-egyenlőtlenség rendezőelvét hordozza magában. Gondolhatunk-e arra, hogy a lírai életmű egyik fényes szála, a *számadás*-verské, valahogyan ebben a „kettős könyvelésben” is felcsillan?

Vannak egyszerűbb, nem versszerkezetekbe, versbázis-metaforákba rejtett megnyilvánulásai is Arany összemérő, számvető, egyenlegkészítő hajlamának. Az ilyen kijelentésekre gondolok:

„S a tiedén vágnak tenni ingyen-osztályt” (*Lóra*)

„Kis reményhez nagy veszély” (*A rablelkek*)

„Az erényes nemzet jutalma nem égi” (*Egyesülés*)

„Ha minket elfű az idők zivatarja:
Nem lesz az istennek soha több magyarja.” (*Az örökség*)

„Hol nincsen jelen, csak múltban él az élet.
S még remény az, ami másutt ki van halva...”

„E percek... be olcsók nékem,
S mily drágák lehetnek a szegény hazának!” (*Válság idején*)

„Más kél megint, ha nem rosszabb, de
Nem is jobb a tavalyinál.” (*Kertben*)

„Nyomorúság, szomorúság:
Elég ebből egyik is” (*Csendes dalok I.*)

„S leül biztos öntudattal
Hogy rendén a számadása” (*A vén gulyás*)

„Hányat elvisz minden egy év” (*Néma bú*)

„Hogyan? nem írni most? letenni tollamat,
Midőn, ha nem csordúl, csöppen egy kis kamat?”
(*Írjak? Ne írjak?*)

„Most ez a hit... néma kétség” (*Lejtőn*)

„Amaz sok, ez kevés”
„Egy szóba` most ezen per
Kiengesztelve lőn” (*Wohl Janka emlékkönyvébe*)

Dal és öt forint

„...mint sivár növény,
Mely élni nem tud, halni még nem érett” (*Reményinek*)

„A gyümölcs hull – semmi: érett!” (*Juliskához*)

„Hogy, mit sírva megsóhajtsak,
Több legyen majd, ha lehull” (*Kies ősz*)

„Még egy csalódás: annyi mint halál!” (*1861*)

„Hitben feladjuk már a diadalt?” (*Magányban*)

„Benne mi kárpótlást keresünk nő, néne, leányért,
Jaj neki: búra ha nő, hol keres édesanyát!” (*Juliska sírkövére*)

A csillag-hulláskor I–XI.

„De így is, az évek haladó terhével,
Mely minket elaggít, te gyarapodsz névvel”
(*Harminc év múlva*)

„Meghalni jobb, ha muszáj!” (*Áj-váj*)

S egy „melosz-egyenlet” ahol a rím (s persze a rímbeli szó- és hangazonosság és a sarkos jelentésellentét) alkotja az egyenlőségjelet:

„Azt hittem a télen, hogy fűbe harapok:
De látom, ez egyszer tán még fűre kapok.”
(*Zöld vers a ligetben*)

„Vet helyemre más gabonát cserébe” (*Sejtelem*)

Találkozunk számítás-ellenes kitételekkel is:

„Nem kérdezték: sok-e az ellenség?
Olvasatlan próbáltak szerencsét” (*Az örökség*)

„Ama szent haragban, mely soha nem számít,
Midőn szórja méltó dühének villámit” (*Álom – való*)

„Hanem egy új tisztnek lova nincsen:
Jó pajtásom: neki szántam – ingyen” (*Nyalka huszár*)

Agio-világ

„Mint egy kalmár, aki számol”

„Ugy bizony: nagy számvetésbe

Merülék, tudniillik ebbe:

Egy dolog két vége közül

Melyik kerül kevesebbe” (*Eb...*)

A „számvető észnek” ez a többé-kevésbé rejtett s többé-kevésbé állandó jelenléte mindenekelőtt a lírájában fedezhető fel. (Elbeszélő költészetében is előfordul: „Mit az élet megvon, megadják a holtak” a *Toldi szerelme* első versszakában.) Nem óhajtom ezt a jelenséget életrajzi, pszichikai vagy kortüneti tényezőkkel kapcsolatba hozni, inkább a vers- és vergondolat minőségében, szerveződésében betöltött szerepe kell hogy felkeltse kíváncsiságunkat.

Sejtelemzés

Az Arany utolsó versének tartott *Sejtelemről* írva említi Voinovich Géza a kritikai kiadás jegyzetében: „...az 1882. évi *Akadémiai Almanach* egyik üres lapján; egy másik lapon összeírta elhalt kortársainak névsorát és végére a Halotti Beszédből fraktúr betűkkel: Ysa mend ozchuz iaroc vogmuc”.¹²

A „kortársak” téma vissza-visszatér. Nemcsak úgy, ahogyan a legnagyobb kortárs, Petőfi emlékét idézi, hanem abban a témakörben is, amely az évek számának növekedéséhez, az öregedéshez, a vég közeledtéhez kapcsolódik. Itt is gyakori az összemérés, a mérlegkészítés. Olyannyira, hogy egy töredékben maradt versének két rövid sorában egyszerre találunk példát arra, hogy kortársaihoz méri öregedésének ütemét, s arra is, hogy a *kortárs* fogalmat egy egyenlőséggel definiálja:

Kik velem egyenlők korban,
Még virulnak férfi-sorban . . .
(*Ének az öregségről*)

Kortárs-sírató a *Czakó sírján*, a *Néma bú*, a *Kortársam R. A. halálán*, *A jóságos özvegynek*, *A jó öreg úrról* és groteszk iróniájával az *Ez az élet*. A *Czakó sírján*, ez a fordított haláltánc (az élő „nagy lélek”-típusokat szólítja a sírhoz követ dobni rá) az öngyilkost kárhoztatókat helyezi az emberség mérlegére. A *Kortársam R. A. halálán* és az *Ez az élet* . . . megfordítja az *Ének az öregségről* kérdésfeltevését: aki a kortársak közül a leggyengébbiknek, legtartózkodóbbnak vélte magát, az marad életben már-már sóváran várva a halált. Ez is egyenlet-kérdés: egy egyenlőtlenséget kér számon a sorstól. Az egyenlőségből az következne, hogy ha egy napon született R. A.-val [Rozvány Andrással], elhunyniok is egy napon kell:

Egy nap derült volt rád s reám:
Nem várhatál még keveset? . . .

De sírunk sem lesz messze tán,
Ha bölcsőnk oly közel esett.

Ugyanígy az *Ez az élet*...

De, ha végignézek romján:
Oly sivár, dúlt e tivornyám!
Mért nem ittam úgy, hogy jó-rég
Én is a pad alatt volnék?...

A bukott forradalom óta örökösen csak búcsúztatná magát. „S túl bírja élni a reményt” (*Szilveszter-éjen*) panaszolja 1850 végén. Sokáig az „élni nem tud, halni még nem érett” (*Reményinek*, 1859) gondolata dominál, de 1860-ban már a remény, hogy „előbb-utóbb majd megpihen” (*Az örök zsidó*). 1861 augusztusában a *Szerkesztői levélben* még vicc az

Olyat, hogy soh'se kívánjon
Szébbet, jobbat... szemfedőnek!

illetve az, hogy „Te is írnál pajtás: de majd nem lesz kinek” (*Jókaihoz*) 1862 októberében. Az *Epitafium* (1862) biza-kodó fohászat („Én-Uram, légy én szerkesztőm, Uj folyam-ban újrakezdőm”) a hatvanas–hetvenes évek fordulóján a „meghalni jobb, ha – muszáj!” gondolata, a „koravénség” gondja („*Uram-bátyám*”, 1869; *Ötvenhárom év*, 1870) köve-ti. Ezután több jóslatszerű „Sejtelem”. A legkorábbi még cáfolattal: „Azt hittem a télen, hogy fűbe harapok: De látom, ez egyszer tán még fűre kapok” (*Zöld vers a ligetben*, 1870). Az évszakok forgásától azonban már nem remél igazi megújulást (1872. május 1.) A megnyugvás, belenyugvás

kifejezése visszatérő motívum az 1877-ben írott versekben (*A lepke, Epilogus, Honnan és hová?, A tölgyek alatt, Kortársam R. A. halálán, Ének a pesti ligetről, Ex tenebris, Dal fogytán*). Az új évre utalva írja: „Inkább hiszem, hogy a küszöbnél Fejér, halotti leplet ölt” (*Almanach 1878-ra*). A búcsúzó versek egyre inkább jóslatosak (*Még ez egyszer... , Nem kell dér, Énnapra – 1879, ill. 1881, En philosophe, Melyik talál?, Az agg színész*). Halál-látomásos töredékei (*Melyik a bűnös? és Buga Péter*) már túlnanról szólnak. A csak a *kínja* révén a költővel egyenlővé tett „örököltű halott” (*Örökké!*) az időtlenségben lebeg, míg „az alkotó, az istenember” evilági párja: Senki Pál (*Mi vagyok én?*).

S végül a második, az utolsó, a bevált *Sejtelem*:

Életem hatvanhatodik évébe
Köt engemet a jó Isten kévébe.
Betakarít régi rakott csűrébe,
Vet helyemre más gabonát cserébe.

Legszebb elemzése Sík Sándortól való. Hangsúlyozottan *poétikai elemzés*. Úgy látja, a négyes rím, ez az elavult forma „költői tréfának hat: a költő tréfálgozik a halállal. Ezt a játékosságot jobban aláhúzzák a háromszótagos, kénrímre emlékeztető rímek; féképp a második rímpár (*csűrébe–cserébe*) szinte bohócosan csilingel”.¹³ Ehhez a humorhoz az erőt, „a földművelő, paraszti életképek”¹⁴ tanúsága szerint a népi, paraszti háttér adja: „Arany, a »népi sarjadék«, vérében, gyermekkori emlékeiben, öregedő szüleinek tűzhelye mellől hozta magával ezt a fölényes-humoros halálfilozófiát. Ezért is szól a halálról a népdal hangján, a népdal ritmusában, háromütemű tizenegyes sorokban (*betakarít / régi*

rakott / csűrbe, mint: *Az Alföldön juhászlegény vagyok én*)” [...] „A Dante, a Bolond Istók, az Enyhülés, az Őszikék költője természetesen egyebet is gondol, mást is érez a halál arca előtt, mint a falusi padkán pipáló, sütkérező öreg paraszt. Ez a négysoros vers ebből a többlől is megmutat valamit. A jó Isten *kévébe* köti, tehát nem lesz egyedül, ott, ahova menni kell, mások is vannak, sokan vannak: *régi, rakott* csűrbe takarítja: nem most történik először ez az eset és nem is utoljára: vet helyére más gabonát *cserébe*: ez a más gabona, ha majd kisarjad, nyilván megint csak így fog járni, az is csak *kévébe* köttetik és a régi csűrbe kerül. A *cserébe* szó, amely látszólag henyén, csak a rím kedvéért áll a sor végén, talán a legfontosabb szava a versnek: ez szuggerálja a dolog folytonosságának, nemzedékek kicserélődésének, természetes megismétlődésének sejtetését.”¹⁵ Még mélyebb rétegbe enged bepillantani a négysoros egyetlen alanya, az Isten. „Sz örök élet gondolata, bár ebben a négy sorban egy szóval sincs megemlítve, mégis ott rejlik ennek a kis versnek a mélyén is. Halálsejtelem, elborongás, játszíság, humor, rezignáció, filozófia, vallásos megnyugvás: négy rögtönzött sorban.”¹⁶

Sík Sándor azzal a megjegyzéssel zárja elemzéssorozatát, hogy minden egyes elemzett művet „a maga nagy gazdagságának csak egy-egy oldaláról” vizsgálta, „a gényusz parancsolta tiszteletből fakadó szerénységgel és mértéktartással”.¹⁷ S mintha ez intelem is lenne. Mégsem tudok ellenállni a kísértésnek.

Itt van mindjárt a négyes bokorrím. Felidézhetjük Arany saját szavait „a négyes kocogót” illetően, például, hogy „a bezárt gondolatot rímmel is minduntalan bezárva” kocog. (A négy utolsó sorban a gondolat kiterjed mind a négy

verssorra, nem csupán „összerakó”, nem csak „haladvány”, s nem „kiegészítő toldalékkal”, hanem ahogyan a költő Zrínyi négyeseiről megállapítja: „fokozódik”.¹⁸ Mindazonáltal „a Zrínyi-négyes túlélte magát”.¹⁹ Arany archaizáló, illetve merész-groteszk rímjátékok eszközéül használja (*Névnapi köszöntő Mentovich Ferencnek*, 1851 – Szász Károllyal közösen; *Lévai Józsefnek*, 1852; *Névnapi*, 1853; *Szemere Miklósnak*, 1857 – 26 sorvég rímel a Huba névre; *Tinódi redivivus* stb.)²⁰ J. Soltész Katalin szerint „az utolsó születésnapról keltezett, az életmű záróköveként elhelyezett *Sejtelem* ismét Arany verselésének sajátságait tömöríti négy sorában: népdalritmust egy takart metszettel és csoportrímet finom árnyalással”.²¹ A „finom árnyalás” jelen esetben a négyes rímelésen belül felcsendülő páros rímelés: *évébe’-kévébe* és *csűribe-cserébe*. (J. Soltész Katalin László Zsigmond műszavára utal: „árnyalt rím”.²²) Bodor Béla a *Régi magyar költők tára – XVII. század* (14. kötet, Akadémiai Kiadó, Bp., 1992) kapcsán írja: „érdekes megfigyelni, ahogy a még mindig meghatározó szerepet betöltő bokorrím *fokozatosan*, hangrendi váltakozással alakul át ölelkező- és kereszttrímmé: »ki-faragnac – meg-czifráznc – megraknac-környül állnac«.”²³

A *Sejtelem* páros rímekké árnyalt tiszta, csak a „csilingelő” második pár *ű-e* magánhangzó-váltásával „megcsűrt” rímeinek hangzása alatt, s egyszersmind *subliminaliter*, azaz az észlelés küszöbe alatt rejtezik egy *kvázi kereszttrímes* alakzat is. Ez az *éi-csűr*, illetve *kéve-csere* szótő megfelelésekbe van rejtve. A ragozott alakjukban összezsengőnek tetsző szótövek ragozatlan alakja „rímel” ekképp:

.....	év	(egyszótagos szótő)
.....	kéve	(kétszótagos szótő)
.....	csűr	(egyszótagos szótő)
.....	csere	(kétszótagos szótő)

Kezdődhetik persze a régi vita: gondolta-e Arany? – Annyi biztos, hogy rendelkezett azzal a nyelvérzéssel, amely „tud” erről a szubliminális jelenlétről a ragozott alakokban is. Egy elemzése tanúsítja, hogy lelki szemeivel látta, érzékelt szavainkban ezt a különbséget-különösséget. S ha ez így van, akkor tekinthetjük a fentit afféle *lelki szemnek szóló rímelésnek* (az angol „eye-rhyme” mintájára). Arany:

„Az ó hang, tiszántúli ajkon, tudtomra csak egy szóban változik *ú*-ra s ez épen a szerencsétlen *lú*. [...] A többi ó-ra végződő egytagú szavak, mind ó-val ejtetnek: *hó*, *só*, *szó*, *tó*, *jó*. Miért a *ló*: *lú*? Ragozzuk amazokat; lesz: *hav-a*, *sau-a*, *szau-a*, *tau-a*, ellenben a *ló*: *lov-a*. Amott tehát az eredeti hangzás *hav*, vagy *bau*, *sau*, *szau*, *tau*, *jau*, melyből ismert hangolvadás szerint lesz *hó*, *só* stb. Ellenben a *ló* eredeti formája *lov*, vagy *lou*, melyből ismét, az *ou* olvadván, lesz: *lú*. Kinek van igaza?”²⁴

Ezt kérdezem én is, ha nem is Arany biztonságával. Mindenesetre maga a jelenség ott van, kitörölhetetlenül, a vers szövegében, a nyelvrendszerben és a költő nyelvérzékében, nyelvtudatában. S ha mi is érzékeljük, mi is tudunk róla, ebben a tekintetben vele azonos *értelmező közösségbe* tartozunk.

Próbáljuk meg szorosabbra fűzni a költővel ennek a közösségnek a kötelékeit. Mit érzékelhetett Arany, számunkra *subliminaliter*, amikor ezt a négy sort alkotta?

Nézzük előbb *literális*, betű szerinti mivoltában. A magánhangzók zenéje valahogy így cseng:

é e e		a a a	o	i	é é e
ö e e e		a	ó	i e	é é e
e a a í	é i		a o		ű é e
e e e e		á	a o á		e é e

A legkevesebb, ami feltűnik, a magas és mély hangok szimmetriája. Minden sor magas hanggal kezdődik-végződik, sőt, a harmadik sort kivéve, három-négy magas magánhangzó van elől, s három a sor végén. Hozzájuk csapódik esetenként egy-egy *i* (az első és a második sor végén), s előfordul *í* és *i* a harmadik sor elején, közepén. A szimmetria tengelye – afféle *bohógó tengely* – a közép *a o* (*a ó*) hangjai körül imbolyog. Ismerve Aranynek a nevét francia szavakba stb. rejtő szójátékait, mintegy hajlamát nevének nyelvi rejtegetésére, nem gondolhatunk-e arra, hogy az „a-a-a-o-i” – egy ékezethibával – kiadja az „Arany János-i” jelzőt („életem *Arany János-i* évébe” stb.)?

Jelenthet-e valamit az a tény, hogy ez a tengely a „hatvanhatodik”, „a jó Isten”, „rakott” és „gabonát” szavakat köti össze, vagy legalábbis e szavak mentén helyezkedik el? Vagy csak a figyelem felhívása a feladata, s arra hívja fel a figyelmünket, hogy rejlik valami titok a rejtetten is elég nyilvánvalóvá tett „a-o” tengely körében?

Mindenesetre ezen a tengelyen a „rakott” szó nem olyan beszédes, mint a többi. A harmadik sor egyébként is kivételes, több vonatkozásban „szabályszerűen” eltér a többitől. Szimmetria tekintetében is:

be- ta ka r í t ré gi ra ko t t -be
t to ka ri g é r t í ra ka t

Látjuk, szinte teljes a rend egy alig imbolygó „régi – ígér” tengely körül. Eltérés mindössze az „a-o” viszony körében van. Ugyanaz a két hang, mint amely fentebb már megsejtett egy jelentésvonatkozást.

Arany a következőket írta erről a versformáról:

„Ha a legismertebb népdali sort tekintjük (4+4+3):

Deres a fű / édes lovam / ne egyél

Fölfelé megy / borban a gyöngy / jól teszi

Tinódi és kortársai egész nagy históriás énekeket írnak e formában, noha nem igen látják szükségesnek bajlódni a caesurákkal.”²⁵

Nos, ami az első sort illeti, mintha Arany sem látta volna szükségesnek bajlódni a cezúrával. J. Soltész Katalin szerint „a tizenegyesben következetesen érvényesül a metszet; szóátvágó ütemhatár, akár az első és a második ütem között (pl. »Életem hat- / vanhatodik / évébe« , *Sejtelem* [1882]), akár a második és a harmadik ütem között (»A világot / egyes-egye- / dül járom«, *A bujdosó*) ritka és meglehetősen bántó”.²⁶ Pesti Gábor három sorában, melyeket Horváth János a sorfaj legrégibb (1536) példajaként idéz,²⁷ csak az elsőben pontos a metszet, a másodikban a második, harmadik sorban az első metszet „takart”.

Társaságba hatalmassal ha ki jár,
Amit kapnak, részt abból he- / jába vár.
Mert az hatal- / mas erős mint a kővár.

Maga Arany „saját rovására” bírálja meg a *Szibinyáni Jank* második sorában a metszettel való bánásmódot: „látnivaló, hogy az első sor betű rímmel neveli a rhythmus hangzatoságát, a második hibás...”.²⁸ Ettől még lehet ez az eljárás nagyon is tudatos: nemcsak a „betű rím” (*Ritka... Rácországban...-rály*) átvitele egy következő ütemkezdő – de nem szókezdő szótagra, hanem ha figyelembe vesszük, hogy a vers utolsó sorában is ugyanilyen hiba van („A dicső *Hu- / nyadi János*”), kézenfekvő, hogy ezzel az eljárással nyomatékosan ki lehet emelni Zsigmond *rangját* és Hunyadi *nevét*.²⁹ (A *Kapisztrán* második versszakának végén hasonlóképp takart metszettel „hangsúlyoztatva” fordul elő a Hunyadi név.) Lehetséges, hogy a *Sejtelelem* első sorában a „takart metszet” szintén kiemel valamit? Vajon egyszerűen a versbe nehezen beilleszthető hosszú szót, az évszámot? Lehet, de az sem kizárt, hogy a metszet nem véletlenül metszi el a „hatvanhatodik” szót az első szótag után. A metszés nyomán mintha összetevőire esnék szét, nem is csak a tízeseket és az egyeseket jelölő szavakra, hanem erre a három szóra:

hat van hatodik

Elég a „hatodik”-ból hosszú ó-val „hatódik”-ot csinálnunk, s máris létfilozófiai kategóriák állnak előttünk. Pauler Ákos *Bevezetés a filozófiába* című könyvének *A metafizika problémái* című fejezete a szubstanciáról értekezve kifejti, hogy (1) „a tapasztalásnak a valóságra vonatkozó legegységesebb előfeltevése az, hogy *valami létezik*”.³⁰ Továbbá (2) „*hatást fejt ki*”³¹, azaz e változatlan lény *mint forma hat*. Viszont mint (3) *metafizikai matéria* „minden esetben idegen hatásokkal való összeütközés által lép fel; tehát

voltaképpen a kvalitások összessége, mintegy súrlódási termék s így a formával szemben, mely aktivitást jelent, passzivitást képvisel”³² Azaz: *van, bat, batódik*.

Aranytól nem idegen az efféle „rejtegetés”. Meg is bántódott, amikor Erdélyi János nem értette és nem tolerálta szándékos formabontását – a „politika” szó elválasztását és két sorba írását – az *Arkádia-féle* (1853) című szarkasztikus újévi versében.³³ Más természetű rejtegetés az, amikor a Turóczi-krónika latin hexameterének („Stella cadit, tellus tremit: en ego malleus orbis”) magyar fordítását bújtatja el a tizenkettesekben:

*Csillag esik, föld reng: jött éve csudáknak!
Ihol én, ihol én, pörölyje világnak!*

Barta János megemlíti az Aranyra jellemző „rejtegetés” példájaként.³⁴ Riedl Frigyes, aki e sorokat arra hozza fel példának, hogyan tömöríti Arany két sorba a *Csaba királyfi*-ban még négy sorban kifejtett gondolatot, nem vette észre a rejtett hexametert.³⁵ Ez a felfedezés Finály Gábor érdeme.³⁶ A *Toldi szerelmében* (XII. 37.) rejtezik egy utalás a „Megvirrad” kezdetű politikai dalra.³⁷ S talán az sem véletlen, hogy az *Egy ara sírkövére* a záró sor utolsó előtti szava, az „*Ilonátok*” fölé a harmadik sor utolsó előtti „omlani” szavába anagrammaként az „*Ilonám*” szót rejti (ékezethibával). Vagy hogy a második *Évnepre* (1879. március 8) című vers „Johannak” szava fölött kiolvasható a francia „Jean-nak” („...esztendeje annak...”).

Ami az első metszet takarását illeti, magam is úgy látom, igen ritka. Átnézve a *Tiszán innen, Dunán túl* (150 magyar népdal) című füzetet, úgy találtam, hogy, míg a 4/4/3-as

versformája alapján ide sorolható 24 dalszöveg valamelyik versszakában a második metszet takarása 21-szer fordul elő, az első metszeté mindössze 3 [!] esetben:

Kigyógyíta- / nám a gyarló / világot
illetve

Én is búsu- / lok a szere- / tőm után

Kis fürjcské- / nek a szárnya / nem nagy kár.³⁸

Azért fontos tudni, mennyire szokatlan vagy „bántó” a metszetnek efféle „takarása”, mert elképzelhető, hátha Arany valamilyen szándékát rejtí ez a „szabálytalanság”. Mondjuk úgy, ahogyan a *Szibinyáni Jan*kban. Eléggé nyilvánvaló, hogy ha akarta volna, el tudta volna kerülni. Ha másképp nem, így: „Életemnek hatvanhatos évébe”. Vagy ügyesebben, szebben, tökéletesebben, a maga utolérhetetlen művészetével. Például rím- és ritmuskényszerből hajtati ki egy olyan lélegzetelállító sort, mint amilyenben termeken át visszhangzik visszafajva, magányos zugot keresve a *Tetemrehívás* rendbontó, inverz „halk zokogása”. (A kritikai kiadásban közölt változatok mutatják, mennyire tudatosan kereste Arany a végleges formát.)

Engedjük meg tehát, hogy szándéka volt ezzel a metszet-szegéssel. Mindenekelőtt azért, mert a hosszú (öt szótagos, tehát a versmértékbe beillesztethetetlen) számnevet a maga hangzatilag unalmas (három *a*, valamint a *b* és a *t*, illetve a „hat” szótag duplázata) teljességében akarta kikerülhetetlenné, s a ritmusterv szerint *mondhatatlanná* tenni. De miért ezt az évszámot? Mitől ez az eltökélt bizonyosság? Ehhez képest a korábbi halálsejtelmek hozzávetőlegesek voltak. Indokolták-e életrajzi tények ezt a „sejtelmet”?

Voinovich Géza a *Ha napfényes Vízkereszt* jegyzetében idézi a *Hátrahagyott versek* bevezetéséből Arany László szavait édesapja utolsó éveiről. Eszerint a téli hónapokban rendszeresen feljegyzéseket készített az időjárásról, sőt drótból, vászonból széljelző alkalmatosságot szerkesztett akadémiai szobája ablakába, melyet „Nézd, itt van az én utolsó művem” szavakkal mutatott be fiának.³⁹ Vagyis ügyelt az egészségére, reménykedett. Tudatosan nem törekedett arra, hogy jóslata beteljesedjék.

Lehetséges, hogy balsejtelméhez hozzájárult a két hatosból álló szám valamilyen misztikus vonása, a szóban rejtőzködő egyéb jelentéseken alapuló szómágia? Noha ezekben az utolsó években „talányok, betűjátékok, tréfák” foglalkoztatták, köztük a *Sator Arepo* magyarosítása,⁴⁰ kifejezetten kabalisztikus érdeklődéséről nincs híradás. Tudott vajon Arany arról, hogy a *Széfer ha-Zohar* (*A Ragvogás Könyve*) függeléke, a *Tikkuné Zohar* „a Genézis első szavának, a *Berésit*nek hatvanhat különböző magyarázatát adja”?⁴¹ Figyelembe vehető még, hogy a 666 „apokaliptikus szám”: „Itt van a bölcsesség. A kinek értelme van, számlálja meg a fenevad számát; mert emberi szám: és annak száma hatszázhatvanhat” (Jel. 13, 18). Hozzá kötődik a halálról és a nagy aratásról szóló rész: „és hallék az égből szózatot, a mely ezt mondja vala nékem: Írd meg: Boldogok a halottak, a kik az Úrban hálnak meg mostantól fogva. Bizony, azt mondja a Lélek, mert megnyugosznak az ő fáradságuktól, és az ő cselekedeteik követik őket. És látám, és ímé vala egy fehér felhő és a felhőn üle valaki, hasonló az embernek Fiához, a fején arany korona, és a kezében éles sarló. És más angyal jöve ki a templomból, nagy szóval kiáltván annak, a ki a felhőn ül vala: Indítsd a sarlódat és arass; mert a földnek aratni valója

megszáradt. Bocsátá azért, a ki a felhőn ül vala az ő sarlóját a földre; és learattaték a föld” (14, 13–16). A három hatosból kettő is elég az egyén vesztéhez, ha a három együtt már világméretű katasztrófát jelent?

Lehetséges olyan okoskodás is, hogy „hat *est* hat”, azaz „6=6”. Hat nap a munkálkodásé, a hetedik a pihenésé. Pollák Miksa (s persze más is) utal a számok közül a 7 és a 77 különös jelentőségére a népi mitológiában. De mit tudunk a 66 jelentőségéről?

Láttuk, az évek számát Arany Dávid módján is értette. Hogy egyéb viszonyítással is mérte a maga élettartamának esélyeit, kiderül a *Leányomhoz* kéziratán fennmaradt jegyzetéből: „*Juliska született 1841. aug. 9. – Én születtem 1817. március 1–8. – Juliska él 24 évet, 4 hón, 19 napot. – Én az ő haláláig éltem. 48 évet, 9 hón, 18–28 napot. – Az övé csaknem fele! – Miért nem én???*”⁴² Valamilyen hasonló számvetéssel jutott el a 66-hoz?

Lehetséges persze az is, hogy Arany csak a maga belső bizonyosságát akarta kiemelni a rossz metszettel – meggyőződését, hogy ez az év számára az utolsó. Lehet az is, hogy csak a Tinódi-féle, cezúrákkal nem bajlódó verselést imitálta, minden különösebb kiemelési szándék nélkül, bátran ezzel a nagyon prózai indítással kezdve verset.

Sík Sándor a vers hangulatát, modorát, tartását a földműves parasztember erkölcsi kedélyével hozza kapcsolatba. A földművelő képének földidézése más modornak is megfelelhet. Vörösmarty is földművest állít a középpontba, de mennyivel feszesebb ez a haláltánc-szerű elvonulás:

Mint a földmivelő jól munkált földbe magot vet
S várja virulását istene s munka után:

Úgy a sírokkal felszántott földbe halottait
 Hordja koronként a végtelen emberiség.
 És haloványon a dús, a szegény és a koronás fők
 Mennek alá, víg, bús, balga, mogorva vegyest.

Hogy Arany számára a földműves paraszti léttel való azonosulás nem különleges feladat. A legtermészetesebb számára ez a viszony, mint ahogyan az efféle kép is:

Mélyen leszánt a jó gazda.
 Úgy esik alul a gazza. –
 (*Csendes dalok II.*)

De ugyanilyen természetesek a biblia földművelő képei. Fölösleges egyéb irodalmi példák keresése, hiszen ha a *Sejtelem* képeivel egyneműek, szintén visszavezethetők a bibliára. Persze Dante is szóba hozható, Kunszery Gyula például a Paradicsom 13. énekének 12. tercínáját idézi Babits fordításában:

Mikor kinyomva már az egyik kéve
 és drága magva végre csűrbe hordva,
 újat csépelni hajt szerelmem éhe...

Majd megjegyzi: „Önkéntelenül *Dante-Arany* hatást gyanítana az olvasó, de az eredeti olasz szöveg ezt a feltevést nem támogatja különösképpen”⁴³ Ugyanilyen joggal idézhetők Keats sorai („When I have fears...”) Szabó Lőrinc fordításában:

Ha rádöbbenek, hogy meghalhatok,
 mielőtt agyam termését behordtam,

mielőtt mint dús csűrök a magot,
megőrzöm magam tornyos könyvhalomban ...

Itt is van „rakott” („dús”) csűr és betakarítás (behordás, hordás). Mint ahogyan van betakarítás minden bőven termő évben – a bibliai idők óta vagy még korábbtól fogva.

Sík Sándor nem is idézi a kézenfekvő, s általa jól ismert bibliai helyeket. Ilyenek pedig bőven vannak:

„...betakaríttatol te is a te népedhez, a miképen oda takaríttatott Áron, a te testvéred” (4 Móz. 27, 13)

„Érett korban térsz a koporsóba, a mint a maga idején takaríttatik be a learatott gabona” (Jób 5, 26.)

„Eresszétek néki a sarlót, mert megérett az aratni való” (Joel 3, 13)

„...és az ő gabonáját csűrbe takarítja, a polyvát pedig megégeti olthatatlan tűzzel” (Máté 3, 12.)

„Szedjétek össze először a konkolyt, és kössétek kékébe, hogy megégessétek; a búzát pedig takarítsátok az én csűrömbbe” (Máté 13, 30)

„...az aratás pedig a világ vége; az aratók pedig az angyalok” (Máté 13, 39)

„Mihelyt pedig a gabona arra való, azonnal sarlót ereszt reá, mert az aratás érkezett” (Márk 4, 29)

„Indítsd a sarlódat és arass; mert a földnek aratni valója megszáradt. – Bocsátá azért, a ki a felhőn ül vala az ő sarlóját és földre; és learattaték a föld” (Jel. 14, 15–16.)

Scheiber Sándor szerint Arany a *Sejtelem* sorainál „ráemlékezhetett a diákkorában hallott halotti búcsúztatóra (Sárvári Pál Gyűjt.: 1889. Debr. Ref. Theol. Ak.”656”, 55.):

Ad Not: Im koporsód ajtajánál.

Im itt van láttyuk le zárva, Egy le rogyott test
A'melly szívet ható példát A' véneknek fest.
Szintén aratásra ért meg ez a gabona,
Meg váltó Krisztus a kinek lett tulajdona,
Leg jobb idejébe vitte be tsűrbe
Már ott benn a tsűrbenn semmi nem éri."⁴⁴

Kálvinista temetéseken nem ritka ma sem, hogy ha az elhunyt idős ember, a textus Jób könyvéből vétetik.

Arany költészetében visszatérő képek szólnak a halálra érettségről:

S hogy meg ne essék szíve rajtam,
Ha jókor meglep a halál,
Azért kell, mint az ősz kalásznak,
Megérnem a sarló alá?
Évek, ti még jövendő évek... (1850. febr. 15.)

Hamar volna még lehullnod,
Mint a meg nem ért gyümölcs...
A gyermek és a szivárvány (1851. júl.)

Ifjú korát a vénség megszanja,
Megérleli s a halál levágja. –
Török Bálint (1853. jan. 31.)

... mint sivár növény,
Mely élni nem tud, halni még nem érett...
Reményinek (1859)

A gyümölcs hull – semmi: érett!
Juliskához (1859)

Párhuzamosak ezek a gondolatok Cicero *Cato Maior az öregségről* címmel ismert „esszéjében” foglaltakkal: „... nem búsul a földmives, mikor a kellemes tavasz elmúltával a nyár és ősz következett. A tavasz ugyanis némileg az ifjúságot jelzi, megmutatja a jövő gyümölcsöt; a többi idő a gyümölcs learatására s összeszedésére való” [...]. „És mint a gyümölcs a fáról, mikor még éretlen erővel szakasztatik le, de ha már érett és puhult, önként le hull: úgy az ifjakinál az életnek csak erőszak, véneknél az érettség vet véget”.⁴⁵ (Toposz. Lásd például Vörösmarty: *Az ember élete* – 1854.) Ez ugyanannak a természeti körforgásnak a gondolata, mint amelyre Sík Sándor céloz a *Sejtelemmel* kapcsolatban. Isten nagy gesztusa az első szövetség alkalmával az, hogy Noénak megígéri, zavartalan lesz a földművelés alapjául szolgáló természeti körforgás: „Ennekutánna míg a föld lészen, vetés és aratás, hideg és meleg, nyár és tél, nap és éjszaka meg nem szűnnek” (1 Móz. 8. 22.). Arany hite ebben a körforgásban gyökerezik:

Természetben nincs halál;
Nyúgalom csak mély alélta,
– Mindig új az ős példája –
Ami rég volt, most is áll.
.....
Termő-elve ép marad;
Legjavából nem fecsére, –
S mely gyümölcsöt ápol, érlel,
Ád az Isten új nyarat!
Kies ősz (1860)

S ha elsöpört egy ivadékot
Ama vén kertész, a halál,
Más kél megint, ha nem rosszabb, de
Nem is jobb a tavalyinál.

Kertben (1851)

A „termő elve” kifejezés *tudományos* pontosságú s egyszerűs mind Arany életfelfogására jellemző kifejezés. Hiszen midőn a hit mellett tesz tanúságot (*Honnan és hová?*), végső gondja akkor is az, hogy „itt” milyen jel marad utána, még ha tart is tőle, hogy a „cserébe” itt ezt jelenti: „összevéri annyi mással A jövődő nemzedék”. A *Gondolatok a béke-kongresszus felől* (1850) a népek körforgását idézi föl.

Ez az egyetemes körforgás jelenik meg a földművelés fázisaiban tükrözve az árpa elleni ráolvasásban:

Na te árpa, én felszántom ezt a földet.
Én téged belévetlek ide,
elboronállak,
kinőssz,
learatlak,
megszárosztlak,
kévébe kötlek,
összekalongyállak,
onnét a gépre viszlek,
kicsépettetlek,
megrostállak,
a malomba viszlek,
megőrletlek,
hazahozlak,
megszitállak,

megdagasztlak,
megsütlek,
megeszlek
s kiemésztlek.
Földből lettél,
földdé válassz.

(Gyimesfelsőlok, Csík m.)

Akad nagyobb ívű epikus ráolvasás is: az ökrök befogadásával kezd, s az elemésztést így cifrázza:

... megsütöm
s megegyük.
Semmivé válik,
kiszarjuk,
s a tyúkok megeszik, elvájják.

Egy rövid változat:

Árpa, árpa lekaszállak,
hazaviszlek,
elnyomtatlak,
búbos tyúkomnak adlak.
(Tiszaderzs, Szolnok m.)⁴⁰

A *Sejtelem* a ciklus befejezését (aratás, betakarítás) és az új ciklus kezdetét (vetés) ragadja meg, pontosan azt a fordulópontot, amely a termékenységi szertartások, mítoszok sarkpontja. Ezen belül „epikus” jellegű a cselekménymozzanatok előadása, noha *jövő időben* [!]. (Az egyszerű jelen itt *jövőt fejez ki*. De kétségkívül úgy, hogy mindvégig *jelen idő*: ha tetszik, az aktuális történést láttató folyamatos jelen; ha

tetszik, az általános jelen, amelybe az egyetemes törvény van bevéste.) A mozzanatok határozott sorrendben követik egymást, törvényszerű az egymásra következés (nem lehet előbb betakarítani a termést és azután learatni). De ezen túlmenően van ebben a cselekményben valami megállíthatatlan lendület, előrevivő erő. A *post hoc ergo propter hoc* elve megfordul, a *telosz* mintha okként épült volna bele a megelőző mozzanatokba. A nyelvi formulázás sem statikus egymásutániságot rögzít.

A korábban kifejtettek szempontjából nem lényegtelen, hogy a hangsúly, illetve hanglejtés értelemszerűen a „hatvanhatodik” szónak nyújt kiemelt helyet, s hogy a harmadik sor kivételes helyzetű a maga egyenként, külön-külön hangsúlyozott szavaival. Az, hogy a hanglejtés ereszkedő, *lépcsőzetes* ereszkedést jelent. A hangsúlyos szavak első szótagja tagmondatonként mindig újra felemelkedik, de nem éri el az előző tagmondat legmagasabb szintjét. Az első két sor egyetlen tagmondat, a hangmagasság egyhuzamban ereszkedik a „hatvanhatodik” szó első szótagjából a második sor végéig. A harmadik és a negyedik sor soronként egy-egy (tag)mondat. Nyitó hangmagasságuk szabályszerűen alatta marad az előző (tag)mondatot nyitó hangmagasságnak (az első hangsúlyos szótag magasságának).

A vers zenéjének alapja ez a végül is csak egyetlen szót kiemelő és végig egyenletesen ereszkedő hanglejtés. Csak a hanglejtés jellegéből kiindulva állíthatjuk, hogy a „hatvanhatodik” szó kiemelésével magasra csigázott erő hatása közvetlenül kitart a második verssor végéig. A harmadik sor, noha folytatás, újrakezdés is, s a sok hangsúlyos, az ereszkedő tendenciát feltartani igyekvő szó a maga friss információival feltehetően fékezi, lassítja, valamelyest akadályozza a

kifejlést, mintha egy meredélyen megállnánk, szemügyre vennénk környezetünket, megállapítanánk, hol vagyunk, mi következik. Ez persze csak feltételezés. De összhangban áll a harmadik sor korábban kimutatott szoros hangtani szimmetriájával, s azzal a gondolattal, hogy a csűrbe takarítás után nyugalom vár a közlés passzív alanyára, a cselekvések tárgyára, aki azonban az egyetlen hírforrásunk a narrátor szerepében, s akinek ebben a helyzetben (mintegy a csűrben) alkalma van körültekinteni, kitekinteni és előretekinteni, megállapításokat tenni, miközben utolsó személyes gondolata a személyiség cserélhetőségéről, sőt valóságos és végleges „lecseréléséről” szól. Illetve, figyelembe véve a sejtelem jövőidejű vonatkozását: fog szólni. Itt kell megjegyeznem, hogy a vers utolsó szavára jutó nyomaték elhanyagolható, noha formálisan új hírértéket fejez ki, amely azonban a cselekvés leírásában bennfoglaltatik, s ilyen értelemben pleonazmus. (Erre Sík Sándor utal.) A kicsiny, megszűnő, elhanyagolható nyomaték a vers zenei zárlatát az alapvonalra, a nyugvópontra helyezi, a „cserébe” szó előtt már véget ér a hanglejtés *lejtése*. A legmélyebb és leghalibb hang előlegezi a generál pauzát. Akár pontot is tehetünk az utolsó szó elé:

*Vet helyére más gabonát. Cserébe.

Ez a dallam nem az egyedi szövegmondó egyedi megnyilvánulása. A szöveg szintaktikai strukturálódásából következik.

Az „életem” hiányos alak: birtokos eset birtokos rag nélkül. Csak a sor végén tudódik ki igazi funkciója. Amíg odáig jutunk a befogadásban, tart a tisztázatlan, függő helyzet. Amíg az „évébe” birtokjele nem világít vissza az

„életem”-re, önálló szereplőnek vélhetjük. (Például ilyen sóhajtásként: „Életem!”)

A *takart metszet* problémáját itt is fölvehetjük. Elvileg első olvasásra még csak nem is érzékelhetjük a vers ritmustervét, a 4/4/3 ütemezést. Ha egyáltalán hangsúlyos versre gondolunk (az első két sor erőltetés nélkül skandálható trocheusokkal), 3/5/3 jellegű sorra kell gondolnunk. Persze idevágó „szocializáltságunk” egy ilyen őseredeti kiindulást illuzórikussá tesz. Akkor pedig valószínű, hogy a *takart metszet* révén előálló ritmusbizonytalanság (vagy a „kiegyenlítőds”) miatt szünet követi a vers első szavát, s ezáltal a második szó kiemelődik.

Az „évébe” hiányjele a látszat szerint a rímkényszernek köszönhető. A hiányjel azonban felfogható az irodalmi nyelvnek, az Akadémiának tett engedményként. Van-e egyáltalán a „bennem” stb. típusú szavakon kívül nyoma a népnyelvben a *-ban*, *-ben* használatának? Mindenesetre így módon a sor végére nemcsak állapotszerű időbeliség, hanem (a befejezettség formális hiányát írásjellel jelezve) *irány kifejezésére* is alkalmas forma kerül. Ha az így rímhívóvá lett szóra visszacsengő rím��avakat nézzük, azt látjuk, hogy csak a „csűrbe” igazán helyhatározó. Vagyis a négy látszólag azonos ragrím („*-be*”) funkcionális jelentése szerint úgy különbözik, mintha csupán homonima volna.

A „kévébe” „*-be*” ragja nem azt jelenti, hogy valaki beleköt valamit (vagy „valakit”) egy kévébe vagy a kévébe, hanem azt, hogy kévévé köt, formál (*anyagnéivel* jelölt tárgyat: búzát, rozsot, gabonát). Arany nyelvi leleménye, hogy a kévévé formálás és a kévébe való belekötés kétértelműsége ilyen jól megbújhat egyazon nyelvi formában. A „cserébe” sem elhelyezés irányára vonatkozik, jelentése: csereként,

cseréül, csere végett, csere céljából. Ezek a rejtett jelentés-változások az azonos hangzású ragban ugyanúgy Arany rímtechnikájának *szubliminális* változatosságát jelzik, mint az „év–csűr, kéve–csere” szótövek rendjén alapuló „kereszt-rím”. Sőt arra is gondolhatunk, hogy a jelentés a mikroátalakulások folyamán megőriz valamit a létrehozás mozgásából, noha el kell ismernünk, a nyelvtudás valódi készenlétet jelenthet s mintegy lexikai adottság ezeknek a végződéseknek az „így-értése”.

Az első (tag)mondat úgy épül a szavakból lineárisan, hogy a második sor végére válik teljessé. Az időhatározót követő „köt” ige csak a „kévébe” szóval elégül ki. Odáig tehát „nincs megállás”. A harmadik sor már az első két sorban megjelölt alanyra és tárgyra hagyatkozhatik, ezeket nem kell megismételnie. A cselekmény célbaérkezését, a folyamat megállapodtát érzékelteti a ráérős szószaporítás (eddig a pontig a tömörség prózai, beleértve a kévekötés képét is), a hangzás megváltozása, a *t, k, r* mássalhangzók kakofóniája, a harsány alliterálás, a sor „be”-kel való közbezárása, a végzetes kiúttalanságot sejtető, a betű- és hangzásképbbe rejtett és *betű szerint* csaknem tökéletes tükörszimmetria. A negyedik sorban a „vet” szinte élrímként utal vissza a „köt”-re, s még az „engemet” is előképe a „vet” után álló „helyemre” szónak, nemcsak „e” hangjaival, hanem az egyes szám első személyre szóló jelentésével is. A megszólaló személyre utal, de valójában már az isteni cselekvés *más tárgyát* – szó szerint: „más gabonát” – tételezve). A cselekvés célját illetően jelentése csak az utolsó szóval („cserébe”) egészül ki. Nem olyan kiáltó hiányt pótol ez a kiegészülés, mint fentebb a „kévébe” – tulajdonképpen nem is tartozik a megszólalóra, mi célból vetnek a helyére más gabonát. A

„cserébe” pedig a „csűrrebe” kissé „megcsűr” analogonja – nemcsak mint rím, hanem mint a mozgás végcélja is: nem helyhatározó, hanem *essivus-formalis* vagy *modalis* alak. A „cserébe” – Sík Sándor teljes joggal hívja fel rá a figyelmet – a „helyemre” után pleonazmusnak tetszik, de nem az, többet és mást jelent, mint a hely pusztá betöltése mással. Jelenti a személy, az Én megszűntetését, csereértéken való helyettesítését. Ezáltal válik a „cserébe” a „csűrrebe” egyenértékű, sőt a csűrbe raktározás tényét magasabb rendű tényállással magyarázó elv kifejezésévé. A cselekvő alany ezúttal is a *Gondolatok a béke-kongresszus felől* Istene, aki „egészbe” működik, Egészre fordít gondot”. S aki megtartja, megtartatja a Noénak tett ígéretét.

A bibliai kép Arany versében azzal egészül ki, hogy a megszólaló Én jelenlétével a személyekben létező emberiség helyzete az isteni cselekvés személyes *tárgya* szemszögéből látható; nemcsak a múlt („rég, rakott”), a megszólalás jelene, a máris beálló jövő, hanem a jövőbeli korok emberisége („más gabonát”) és az egész mozgást meghatározó egyenlőség elve („cserébe”) is.

Kiegészül továbbá azzal a gondolattal, hogy az isteni jószág rendje, az elrendelése és a gondviselése, azonos a „világtörvénnyel”, illetve a természet rendjével.

Horváth Károly Sík Sándor következtetését („a négysoros összetett mondatnak egyetlen alanya van: a *jó Isten*. Arany életfilozófiája a vallási gondolatba torkollik”⁴⁷) mérlegelve folytatja Szörényi László gondolatát, mely szerint a „vallási küszöbhez” való közeledésről tanúskodik ez a vers.⁴⁸ Horváth Károly szerint nemcsak a közeledést, a küszöb átlépését is sugalmazza: „Kétségtelen, hogy a paraszti életből való a kép, s a halálnak paraszti nyugalommal, fatalizmussal való

szemlélete is érezhető e négy sorban. De más is: bibliai reminiscencia, a Máté evangéliumából a búzáról és a konkolyról szóló példabeszéd hatása. Erre utalnak a *kéve*, a *gabona* és a *csűr* szavak, és magának az aratásnak a képe. A példabeszédben a gazda elveti a jó magot, ellensége konkolyt vet közé, mire a gazda azt mondja: »Hagyjátok együtt nevekedni mind a kettőt az aratásig: és az aratásnak idején megmondom az aratóknak: szedjétek össze először a konkolyt, és kötözzétek azt kévébe, hogy megégettsenek, a gabonát pedig gyűjtsétek az én tsűrömbé.« (Máté XIII. 30, Károlyi Biblia, 1805.) A *kéve* és *tsűr* szavak Káldinál is megvannak, de nála *búza* olvasható, nem *gabona*. Nagyon is elképzelhető, hogy a bibliai kép is ott szerepelhetett Arany tudatában, csak a *kéve* más értelmű, nála a *gabonát* köti a jó Isten kévébe, de mindenképpen a *gabona* kerül be Isten Csűrébe. A vers azt sugalmazza, hogy halálhoz közeledő Aranyt megadatott, hogy magát gabonának érezze, nem konkolyt, s hogy mint jó gabona kerül majd a Nagy Csűrbe.⁴⁹

Az „advocatus diaboli” csak annyit jegyezhet meg, hogy a „jó Isten” a népi mitológia részévé avatott legfőbb gondviselőre vonatkozhatik (aki szintén „egészre fordít gondot”). A bibliás Arany (Pollák Miksa úttörő munkája már bemutatta, milyen mélységig és milyen mennyiségben hatotta át Arany költészetét a bibliai szövegek ismerete) Máté evangéliumának ezt a passzusát is szem előtt tarthatta. Persze a *konkoly* kévébe kötése (noha lehetséges a mezőn is és a nyelvben is) nem a legjellemzőbb használata a *kéve* fogalmának, s egy ilyen (konkoly–gabona) szembeállításra a versben semmi sem utal. Aranyt sohasem a végítélet *túlvilági* kilátásai foglalkoztatták, evilági számadásait pedig, *evilági*

mértékkel mérve, mindig rendben levőnek találta. Nem hiszem, minden önmarcangolása ellenére, hogy valaha is, egy pillanatilag is, konkolyának vélhette volna magát, vagy hogy a csűrből való kizárásnak, elégettetésnek a gondolata megkísértette volna e négy sor komponálása közben.

Mindenesetre: ezek a különböző értelmezések megférnek egymással a vers világában, egyik sem tudja kiküszöbölni a másikat. Nem egyszerre láthatók, hanem úgy, mint a Rubin-féle ábrák, amikor is az érzékileg adott két dimenzióban hol így, hol úgy áll elénk a háromdimenziós látvány, illetve az egyik figura helyett a másik. Nem az a döntő, hogy milyen gyorsan váltogatják egymást, vagy hogy melyik az igazi. Inkább az, hogy amikor csak az egyiket vagyunk hajlandók látni, akkor is ott van, benne van, vele van, sőt egyszersmind ő – *a másik*.

- 1 Vö. ARANY János, *Összes Művei*, (A. J. Ö. M.). VI. k., sajtó alá rend. VOINOVICH Géza, Bp., 1952, 255.; KERESZTURY Dezső, „Csak hangköre más”. *Arany János 1857–1882*, Bp., 1987, 596.; HORVÁTH Károly, *Arany János Dante ódája*, ItK 1990, 43.
- 2 POLIÁK Miksa, *Arany János és a biblia*, Bp., 1904, 181.
- 3 *Szellemidézés Aranyéknál, avagy intertextuális közelítés a 19. századi magyar líra asztráltestéhez*, Literatura, 1992, 1. sz., 45–76.
- 4 „Gyönyörűséges pedig a jelenben a tevékenység, a jövőben a remény, s a múltban az emlékezés” (Hédeia d’estin tu men parontos hé energieia, tu de mellontos hé elpis, tu de gegenémenon hé mnémé”). ARISTOTELES, *Nichomachosi etika*, ford. SZABÓ Miklós, Bp., 1942, II. k., 186. (187.)
- 5 DÁVIDHÁZI Péter, *Az eleve elrendelés poétikája*, Holmi, 1992, 10. sz., 1374.
- 6 Vö. NÉMETHI G. Béla, *Távolodás a romantikától egy összetettebb személyiség jegyében*, (1975) = Uő.: *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Bp., 1987, 76.

- 7 ACZEL, R. L., *Notes on the Lyrical Poetry of János Arany (1848–1849)*, Hungarian Studies, 1987, 1–2. sz., 127.
- 8 RIEDL Frigyes, *Arany János*, Bp., 1982, (első kiadás: 1887) 96.
- 9 *I. m.*, 96–97.
- 10 *I. m.*, 303.
- 11 *Arany-féle ördöglakatok*, Új Írás, 1991, 3. sz., 89–101.; 1991, 4. sz., 76–85.
- 12 A. J. Ö. M., VI. k., 255.
- 13 SÍK Sándor, *Arany János stílusművészetéről*, Szegedi Füzet 1934 (I), 1–4. sz., 55.
- 14 Uo.
- 15 *I. h.*, 56.
- 16 *I. h.*, 57.
- 17 Uo.
- 18 A. J. Ö. M., X. k., 221.
- 19 *I. m.*, 256.
- 20 VÖ. J. SOLTÉSZ Katalin, *Arany János verselése*, Bp., 1987, 31.
- 21 *I. m.*, 247.
- 22 *I. m.*, 48.
- 23 Élet és Irodalom, 1992. május 13., 11.
- 24 ARANY János, *Az é-ről í-re váltó nyelvjárásról*, A. J. Ö. M., XI. k., 557.
- 25 ARANY János, *A magyar népdal az irodalomban. Arany János bátrabagott prózai dolgozatai*, Bp., 1889, 22.
- 26 J. SOLTÉSZ Katalin, *i. m.*, 67.
- 27 HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan*, Bp., 1951, 31.
- 28 A. J. Ö. M., X. k., 230.
- 29 VÖ. J. SOLTÉSZ Katalin, *i. m.*, 64–65, 82–83.
- 30 PAULER Ákos, *Bevezetés a filozófiába*, Bp., 178.
- 31 *I. m.*, 179.
- 32 *I. m.*, 181.
- 33 VÖ. ERDÉLYI János, *Válogatott Művei*, Bp., 1986, 523–524.; Arany levele Erdélyi Jánosnak, 1856. szept. 4. = A. J. Ö. M., XVI. k., 117–118., I. még i. k., 466.
- 34 BARTA János, *Arany János*, Bp., 1953, 160.
- 35 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 275.
- 36 FINÁLY Gábor, *Arany János hexameteres műfordítása a Buda balálában*, It 1929, 178.
- 37 BARTA János, *i. m.*, 167.
- 38 *Tiszán innen, Dunán túl. 150 magyar népdal*, szerk. BORSY István és ROSSA Ernő, Bp., [1971], 48., ill. 52.
- 39 A. J. Ö. M., VI. k., 253.

- 40 *I. m.*, 208–211.
- 41 GOETSCHEL, Roland, *A kabala*, ford. R. SZILÁGYI Éva, Bp., 1992, 93.
- 42 A. J. Ö. M., i. k., 521.
- 43 KUNSZERY Gyula, *Arany és Dante. Megjegyzések a Paradiso egyik tercinájához*, FK 1967, 176.
- 44 SCHEIBER Sándor, *Adatok Arany János ifjúkori olvasmányaihoz*, ItK 1957, 108.
- 45 CICERO, *Cato Maior az öregségről*, ford. FÁBIÁN Gábor, Bp., [1915], 44.
- 46 *Szem meglátott, szív megvert. Magyar ráolvasások*, szerk. PÓCS Éva, 1986, 19–20.
- 47 SÍK Sándor, *i. m.*, 57.
- 48 *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany János lírájának első szakaszából*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., 1972, 239.
- 49 HORVÁTH Károly, i. h., 44.

Szeccessziós természetkultusz és forradalmiság egybefonódásai az Ady-lírában

Király István több ezer lap terjedelmű Ady-köteteiből „hosszú időkre szólóan meríthet [...] az is, aki kutatóként közelít a benne tárgyalt anyaghoz, és az is, akinek az a hivatása, hogy az írói életműveket valamilyen formában közelebb vigye a közönséghez. Sokszor készlet ugyanakkor ellentmondásra, fontos kérdések megítélésében is [...] elsőként talán [...] a forradalmiság problémaköre kíván itt említést [...] Szeccesszió és vitalizmus, vitalizmus és forradalmiság összefüggései is újabb [...] kutatásokat tennének szükségessé ...”

Egy tíz évvel korábban megjelent könyvbírálatban¹ megfogalmazott véleményt kísérelnek meg a következő sorok egy fokkal részletesebben kifejtteni. Hangsúlyozva, hogy ez csupán kezdete lehet egy megindításra váró általánosabb kép-átrajzolási folyamatnak. Ismeretes, hogy Király István hatalmas szakmai tudása és kitűnő érzéke végső soron teljes mértékű (jellegében a történelem menete által meghatározottan változó) politikai elkötelezettséggel társult – oly módon, hogy az előbbinek ugyan mindegyre növekedett a súlya, anélkül azonban, hogy az utóbbinak az irányító szerepén ez bármit is változtatott volna. Király sokéves munka súlyát magukban hordó Ady-könyveit tehát éppoly

kevésbé tolhatja félre – a pártideológia terheitől megszabadulva – a szakma, mint ahogy annak valamiféle kiigazítgatásaival, különböző „kinövések” lefaragásával sem elégedhet meg. (És természetesen arra sem lehetne jó eredmény reményében vállalkozni, hogy valamilyen primitív radikalizmus szellemében valaki minden fontosabb pontján épp az ellenkezőjét fogalmazza meg a korábban leírtaknak.) A Király István (és részben követői) által létrehozott építmény részleteit és egészzé építésük elveit szinte kőről kőre, összeillesztésről összeillesztésre kiterjedő figyelemmel kell a továbbiakban újrazivsgálnunk, ha azt akarjuk, hogy ennek a folyamatnak az eredményeképpen olyan új egész jöjjön létre, mely végre megfelel az igazságnak. (Ami mindenk előtt – jó azért, ha közbe ennek is tudatában vagyunk – „az igazság” saját korunkban érvényessé váló részét jelentheti.)

Hogy adott esetben hol kezdjük el ezt a munkát, azt félig-meddig a véletlenre is rábízhatjuk.

*

„Egyelőre a legmagasabb téren folyik a harc. A művészetben, irodalomban. A régi korlátok hívei gúnyolják az apostolokat, félreértik törekvéseiket, s legjobban félreértik e törekvés alapját. A nagy tömeg divatnak tekinti, pedig egy nagy világalakulás első, igénytelen előcsatározása. Hagyjátok hát a *szeccessziót* ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellenek hozzá, nem divatbábok. A szeccesszió új, átalakított világából fog erre a századra visszatekinteni a jövő század Gibbonja!” – hirdette a múlt század utolsó évében Ady.² Szeccesszióhoz kapcsolódása nem is maradt rejtve a kortársak előtt, ezzel a ténnyel tehát a

későbbiekben is szembe kellett nézni. Király István írásai azonban kategorikusan elutasították azt a felfogást, mely szerint ez a kapcsolat maradandóan fontos tényezőjévé lett volna az Ady-életműnek. Elismerte ugyan, hogy verseinek sorában több olyan is van, amelyik a rajta észlelhető „dekoratív mozzanatok uralkodó voltával”, „a stilizáló, indázó, vibráló” motívumok révén „valóban emlékeztetett a szecesszió, a Jugendstil, az *art nouveau* [...] művészi szándékaira”, ebben azonban ő inkább csak megtévesztő látszatot volt hajlandó elismerni. A szecesszió fogalma őszinte túlságosan szűknek, egyszersmind túlságosan tágnak is bizonyult az Ady-líra említett részének jellemzésére.³ Részben azért van ez így – fejtegeti –, mivel a „szecesszió” szó csak az osztrák mozgalomra vonatkozhatott (ennek ugyan ellentmond az előbbi, szinonimákat is felsoroló idézet!), másrészt azért, „mert egyfajta tagadást, lázongó elutasítást, egyfajta *nem*-et jelentett csupán ez a szó, s nem valamiféle határozott arculatú irányt, törekvést”. Elismeri ugyan aztán, hogy többen „az életkultuszt, az életigenlést, a »vitális lázadást« vélik [...] központi meghatározójának, ezt követően azonban már érvelés nélkül is megfogalmazza ítéletét, mely szerint „nem alkalmas tehát [...] a *szecesszió* elnevezés arra, hogy [...] Ady költészetének [...] díszítő, pompázó, életigenlő szépségkultuszát vele jelöljük meg”. Ehelyett ajánlja – és majd használja is – a maga alkotta „esztétizáló modernség” elnevezését.⁴

Úgy gondolom, hogy az impresszionizmusban, a szimbolizmusban és a szecesszióban kimutatható közös jegyek *alkalmi gyűjtő-elnevezéseként* nem is alaptalanul hozta létre vizsgálódásainak eredményeként ezt a szókapcsolatot. Ez azonban semmiképpen sem teheti jogossá a szűkebb

fogalmak használatának elutasítását. Pók Lajos ezért teljes joggal mondta ki *Szecesszió*-kötetének előtanulmányában – érthető módon csak visszafogott hangon vitázva, de azért határozottan –, hogy „a differenciáltabb történeti és esztétikai megközelítés érdekében nem lehet lemondani a szecessziós művészeti mozgalmak és a modernség más jelentkezésű formáinak megkülönböztetéséről”.⁵ Ennek ellenére a mintegy tíz évvel később megjelent *Intés az őrzőkhöz* testes kötetei Adyról szólva inkább csak olyan szövegösszefüggésekben szerepeltetik – néhányszor – a „szecesszió” megjelölést, melyekben a tőle való elhatárolásról, vagy legalábbis Adynak ettől való eltávolodásáról esik szó.⁶ Részben a Lukács György által létrehozott ún. esztétikai, részben pedig a hagyományosabb stílrealizmus-fogalomnak politikai szempontok által erősen meghatározott egymásba keverésével hozott ugyanis létre Király ehhez az eljáráshoz egyfajta ellenpólust. „Az izmusok [...] bolond kavalkádja” nyomán létrejött „félrevezető fogalmi labirintus” elkerülésének programját meghirdetve jórészt azért alakította ki egyik oldalon az említett „esztétizáló modernség” kategóriáját, hogy ennek ellenében egy sokkal „pozitívabb töltésű”-nek mondható irányzat erővonalait is föl lehessen vázolnia. „A hangulatokba elvesző, esztétizáló törekvésekkel, az impresszionizmussal szemben [...] egy szigorú, aszketikus formateremtő vágy lett úrrá a lelken, [...] a »formák egyszerű konstruálását«, »a meglátott színek« »egyszerűsítését«, »a hangsúlyosak és karakterisztikusak« kiemelését érezte Bölöni a művész legfőbb feladatának [...] egy kemény, puritán, a percnyivel, a hangulattal szembe a mélyet, a gondolatit hangsúlyozó formatiszteletben megfogalmazódott a baloldali morál. S ez volt Ady és Bölöni között

a legfőbb összekötő kapocs...”⁸ Így lehetett azután a vizsgálódások határain kívülre szorítani az olyan körülményeket is, hogy magukon a szecessziós-vitalista áramlatokon *belül* is jelentkezett a pusztá felületiség kultusza vagy éppen a modorra válás elleni tiltakozás – például H. Bahrnak „az igazi és a hamis szecesszió”-ról szóló 1900-as írásában.⁹ Az osztrák szecesszió folyóiratának szerkesztősége 1908-ban a lelkeket és a művészeteket átjáró „száguldó, megváltó tavaszi vihar”-ként jellemezte az általa képviselt irányzatot¹⁰, hangsúlyozva, hogy a megújuló művészetnek „két lábbal az élet sűrűjében kell állnia”.¹¹ A szecesszió másik – berlini – folyóiratában, a *Par*-ban fogalmazódott meg (már 1897-ben) „viharzó szívű világmegváltók” megnyilatkozásai elől sem elzárkózva annak programja, hogy a művészeteknek „átsírt tavaszéjszakák mély borzongása” közben sem szabad *magát az életet* elfelejtetniük.¹² Később Musil „az esztétikai élet-erő”-nek a századelőn játszott szerepét kiemelve mindezt a vitalizmussal összekapcsoltnak szemlélte.¹³ A folyóirat, melynek nevével nem véletlenül lett rokon Stravinsky híres *Sacre du printemps* című zenei alkotása, „a szent tavaszi áldozat” szertartásaiban ugyancsak valami egészen mélyről jövő, egyetemes megújulás-igényt ünnepelt: „Az ifjúság szelleme, mely átjárja a tavaszt, [...] amely a jelent mindig »modern«-né fiatalítja, mely a költői alkotás hajtóereje – ez a szellem legyen névadója a mi lapunknak is, legyen a lapnak jelképe a *Ver Sacrum*, [...] szent tavaszünnep.”¹⁴ Éppen nem enervált, finomkodó esztéticizmusról, hanem olyan viharról írtak, mely „a maga különös mennydörgéseivel rázta meg a szellemi atmoszférát”.¹⁵ Henry van de Velde, az irányzat egyértelmű iparművészeti vezéralakja is arról szólt, hogy a kialakuló új művészetfelfogás „abból az érzéki

élményből táplálkozik, amelyet az élet látványa, az élet csodája ébreszt bennünk”. Maga a felületen érvényesülő vonalív is „erő, amely minden más elemi erőhöz hasonlóan fejt ki tevékenységét [...] erejét annak energiájából merítik, aki papírra vetette”. Szerinte akár a fák lombkoronájában is olyan vonalakat csodálhatunk, amelyek „sorsunkat eldöntő érzésekhez hasonlatosak”, és „hatalmas akkordok”-at sugallanak; az új művészetek együttese ezektől tanulva olyan vonulatot rajzol elő, „mely az egészséges és természetes líraiságtól a túlárado és telhetetlen pátoszig ível”.¹⁶ „Olyan erő a vonal, mely nem fogja megtagadni a maga természetét” – vallja, s szerinte épp „az erő a titka minden lény és teremtmény eredetének”.¹⁷

Ahogy a szecesszió és az Ady-líra egybefonódásai nyilvánvalónak mutatkoztak a maguk idején, ahhoz hasonlóan a szecesszió és a bergsoni vitalizmus közvetett kapcsolatai sem maradtak rejtve. (Ebből a szempontból másodrendű kérdés, hogy az életigenlés érzései korábban jelentkeztek-e Adyban, mint valamilyen Bergson-hatás.) Amikor például Babits arról írt, hogy a bergsoni felfogás jegyében alakuló „dinamikus erkölcs és vallás, mely az életet kiveti sarkaiból, új, [...] magasabb életet készítve elő”, s ezzel kapcsolatban olyan új „prófétai egyéniségek szuggesztív hatását” említi, akik gyakran „kemény szavakkal ostromozzák nemzetüket és kasztjukat az Isten nevében, akitől személyes küldetésüket nyerték”,¹⁸ aligha nem gondolt közben a föltétlenül életigenlő és magát a „magyar Messiások” egyikének érző Adyra is, akinek életművét más vonatkozásban „egyetlen nagy, ezerverses élethimnusz”-nak nevezte.¹⁹ Maga Bergson „szüntelenül megújuló teremtés”-t látott a világban, mely „egyre-másra termeli [...] az élet formáit”, melynek „mélyén

erőkifejtés rejtőzik”; az egyes élő lény mindenekelőtt energiák és mozgások átjáróhelye, míg magának az életnek a lényege „a mozgás, [...] a végnélkül folytatódó teremtes”, mely „mindenestől abban a lendületben van, mely az idő mesgyéjén előre taszítja”, s „kezdő mozgásának erejéből vég nélkül halad előre”.²⁰ Nemcsak „Az Élet él és élni akar”, „De most az Élet itt élni akar”, „az Élet szent okokból élni akar” (*Intés az Őrzőkhöz, Margita élni akar, A Tűz Márciusa*) hirdetését hatja át ezzel közlő rokon szemlélet, hanem – természetesen más, közvetlenebb élményekkel és mese- emlékekkel együtt – akár *A mesebeli Jánost* is. („De csinálod, mert csinálod, / De csináld, mert erre lettél [...] Gyürkőzz, János, rohanj, János.”)

Király István Ady-kötetei ezzel szemben Bergson nevét *egyetlen alkalommal* sem tárgyalják ilyen vonatkozásban. Inkább csak mellékesen jön szóba, illetve elhatároló célzattal nyer említést a vele kapcsolatos „nietzschei vagy bergsoni irracionizmus”. – Esetleg egy némiképp gunyoros jelző idézésével összekapcsolva.²¹ Vagy annak – máskülönben jogos – bírálatában, hogy a magyar lírikustól eltérően a jeles filozófus korántsem fordult szembe a háborúval.²² Emellett még „a vitalizmus vagy az életfilozófia divatja” jön szóba – éppen nem hízelgő hangszínnel. *Szembeállítva* a lelkesen igenelt „természeti optimizmus”- (más megfogalmazásokban „biológiai optimizmus”-) sal.²³ Noha a sajátosan szecessziós színezetű természet- (és ezen belül elsődlegesen tavasz- illetve megújulás-) kultusz láthatóan egybe tudott oldódni a vitalista életfelfogással. Nemcsak a *Ver Sacrum* bővelkedik a tavasz művészi megjelenítéseiben, az irányzat német névváltozatát („Jugendstil”) kialakító *Jugend* („ifjúság”) is címlapjára helyezte egy tavaszi tánc mánorába

szédülő fiatal párnak a képét. (Lásd von Zumbusch lendületes vonalakból bontakozó dekoratív alkotását.²⁴)

Mindenképpen említést kíván az a tény is, hogy könyveiben Király István figyelmen kívül kívánja hagyni az olyan művészi sajátságokat, melyek a késői Ady-lírában képviselik a szecesszió különböző színeit. Akár a kicsit már megcsön-desült „Evoé” köszöntésben, mellyel a „csiklandós-szomorú” Őszt fogadja, de „drága nedvek”-nek „titkos, bűvös hegedűk” pengésétől kísért csírázásaiban is, akár a színesen ívelő virágmintákkal díszített „cifra szűr”-rel betakarás óvó gesztusaiban, a „szép, beteg, csengő kacagás”-ban gyönyörködés megvallásában, bódító álmok kívánásában, „a Halál szent parfümjé”-t belégző szerelmi mámorban vagy „kín és kéj himnusza”-nak „fölzengetésében”. (*Az Ősz dicsérete, Cifra szűrömmel betakarlak, Az Idők kedveltjei, Virágos karácsonyi ének, Beteg szívemet ballgatod.*) Semmivel sem kevésbé fontos azonban ennél, hogy a forradalmas Ady-líra tárgyalásakor úgy jár el, mintha ennek alkotása során Ady már régen maga mögött hagyta volna a szecessziós sajátságokat.

Noha egészében véve közismert tény, hogy ez nem így volt, csak a bámulatos hozzáértéssel (és valamilyen különös öngerjesztő hittel) létrehozott magyarázatfelhők gomolygása takarja el mindegyre a tények jelentős hányadát.

Nem csak az ismeretes pedig az Ady-versek olvasói számára, hogy a népdalbeli vármegyeház-tetőre fölszálló páva tollai Adynál mindjárt „kényes, büszke” madarak „nap-szédítő” tollaiként jelentek meg. Nem csupán arról van szó, hogy Kollwitz, Masereel, Derkovits vagy Uitz metszeteinek és karcainak puritán kontrasztosságától tért el gyakran a forradalmas Ady-versek színvilága, hiszen ezt önmagában

még merőben felületi jelenségnek is minősíthetnénk. Csak-hogy Adynál a forradalmi változásért kiáltó szavak *mélyén* sem ritka, hogy ugyanaz a „Láz” lüktet, mely a szerelmi mámorban hajtja egymáshoz a párokat. (Mint például, az *Új, tavaszi seregszemlében*, a művészetet éltető „Betűt, vonalt, színt és hitet” is kiváltva.) Az ő költészetében gyakorta hívott forradalom nem pusztán szociális – és társadalmat átstrukturáló – változás, hanem az el nem fojtható, áramló, virágzásba bomló Élet egészének is egyfajta diadala. Tavasz, ifjúság, vér, szerelem, mámor, forradalom: mindez egymástól el nem választhatóan tartozik nála egymáshoz. A késői – épp fáradtságával megindító – *Strófák május elsejére* első szakasza „Május, lány, virág, muzsika” emlékeit követően, ezek természetes folytatójaként idézi föl (és búcsúztatja el fájdalmasan) a „vörös Május” tomboló forradalmasságának időszakát. (A senkinek nem vétő „virágos és szép” cseresznyefában köszöntve végül azt, ami még épen maradt meg számára a tavaszból.) Az ő mitológiájában „Valami szent, nagy éjszakán / Vad nászban megfogant az élet / S azóta tart a nász örökké” (*A csókok átka*). Ha tény is, hogy még az első Ady-kötetből való ez a vers, a későbbieket tekintve sem kell mást mondanunk, mint hogy majd módosul ez a mítosz, érvényét azonban nem veszíti, másiknak nem adja át a helyét. A sodró erejű *Rohanunk a forradalomba* szavai is azt róják majd föl a késlekedőknek, hogy mindeddig „Szűzek voltunk a forradalmak / Magas, piros, hős nászi-ágyán”, és azt köszönti, hogy el nem leplezhetően „bőrünk alól kisüt lobogva / Már vérünk...”. A Jövőndő uralmának megteremtésére hivatott tömegek is „szűz proletárseregek” jelmezében lépnek nála színre – makulátlan fehérségükkel inkább a szecessziót részben előkészítő prearaffaeliták

festményeinek egyes alakjait (vagy csoportjukét) idézve a szemünk elé, mint amennyire a századforduló gyártelepeinek lakóit. (A fehértől magának a szecesszióknak a festői sem mindig idegenkedtek; itt is lehet akár az említett Jugend-címlapra hivatkozni.) „Szabad Május szabad és szánt tömegje, / Virágok alatt csókolózzatok” – lelkesít, biztat később is, a Tavasz legyőzhetetlenségét hirdetve (*A Május: szabad*). Az „Örökös forradalom” és az „örökös lakodalom” egymással párhuzamos szöveghelyzetben szerepel nála (a késői *Mindent hurcolva* soraiban), mint ahogy „Tavasznak s vérnek örök forradalmát” köszöntik a *Piros gyász ünnepén* szavai is. Hét évtizeddel korábban Petőfi annak ígéretével serkentett a harc elkerülhetetlen szörnyűségeinek is a vállalására, hogy majd a kivívott diadalt *követően* „a menny fog a földre leszállni” (*Az Ítélet*), húsz évvel később egy másik forradalmi lírikus pedig annak reményét csillantotta föl, hogy a rájuk mért történelmi küldetés vállalói *szerepüket betöltvén* fogják majd megteremteni az ember számára a külső-belső harmóniát. Ady mindkettőjüktől eltérően a társadalmi forrongást és forradalmat is az örök természeti-egyetemes megújulás mozzanatának vallja, „örök tavasz, örök forradalom” indulóit írva (*Új, tavaszi seregszemle*). „Március” lobogásában is „az Élet” határtalanságát köszönti (*A Tűz márciusa*). Nem áll ettől távol az a szemlélet sem, mely a *Véres panorámák tavaszán* megfogalmazott szavakból árad. Számára „gyermeket ígérő legszebb ingerünk”, a tavaszi nap vegetációt újító sugárzása és a forradalmas társadalmi változások igénylése végső soron egyazon élettörvényeknek tartozik a körébe: „A sok szerelemtől / Tisztul meg az élet / S nem lesznek cselédek” (*A márciusi naphoz, A legszentebb csók*). Nagyszerű és a maga nagyszerűségében

félelmetes is ez a rend – megtörténhet, hogy „isten szent küldötte: a Sátán” lesz mintegy kerítővé, azért, hogy az új életet megszülő forradalmi nász végre létrejöhessen. (De hát máskor is „nagy bűnökben virágzik el az Élet” – *Robanunk a forradalomba, A bűnök kertjében.*) A megújulás mozzanatában az ember *magának a létezésnek* egyik *összpontosított formájára* ismerhet rá: „szent Tavasz-lármák” idején mutatkozik ez meg a maga legigazibb mivoltában, mert a legszabadabban, hogy „Március van, s határtalan az Élet” (*Tavasz van, úrfi; A Tűz márciusa*).

Szó sincs természetesen arról, hogy *kizárólag* művészi áramlatoktól ihletve vált volna Ady forradalmárrá. Publicisztikája sem hagy kétséget afelől, hogy szociális és nemzeti elégedetlensége, felvilágosultan kritikus klérusszemlélete egyaránt nagymértékben vett részt forradalmiságának érlelésében és alakításában. Sokszor együtt tudott érezni az apjára föltekintő proletárfiúval és férfiak sztrájkharca idején egymáshoz bújó „anya és lánya” reménykedéseivel, akár a grófi szérűk kisemmizett cselédeivel. Úzötten menekült – társakat keresvén – „úri viharból”, fájdalmasan élte át magában „helóta nép, helóta költő” egymásra utaltságának különös sorsszerűségét. Dózsa Györgyöt, Esze Tamást és Táncsics Mihályt megidéző versei is erről tanúskodnak. Talán szükségtelen lenne hosszabban foglalkozni olyan gondolatoknak a cáfolásával, amelyek nem is igen fogalmazódtak meg korunkban. Azt ezzel szemben egyértelműen le kell szögezni, hogy a szecesszió áramlatán belül (ezen belül is) többféle irányzat létezett, és ha egyszer kimondható, (többek között) az, hogy ennek egészében véve erősen dekoratív építészetén belül a puritánul konstruktív Bauhaus készülődésének előjelei is határozottan előrajzolódnak,

akkor annak tudomásulvétele előtt sem szabad elzárkózni, hogy egy halálvonzalmat sugalló Ősz és megújulás-energiákat árasztó Tavasz ellentéteit magában foglaló mitizált Életnek a kultusza sajátos művészi-politikai forradalmiságnak a kialakulásában is fontos szerepet játszhatott, illetve ilyet is magába foglalhatott.

Akkor is így van ez, ha tény, hogy nem éppen gyakori ez a stílusvariáció.²⁵

Többek között ennek kialakítása teszi Ady költészetét határozottan egyéni arculatúvá. (Hasonlóképpen lehetne erről a szimbolizmus áramlatán belül elfoglalt helyét vizsgálva is szólni, akár későbbi, modernebb irányzatokkal való rokonságát elemezve.)

Nem indokolt ezzel szemben azzal kísérletezni, hogy ennek a lírának minél nagyobb részét a realizmus kategóriájába lehessen valamiképpen beerőszakolni.

Nem azért, mintha nem lenne az is tagadhatatlan, hogy „sivatag, lárma, durva kezek” visszahőköltetően közönséges együttesének érzékeltetése, magánosan haldokló kun parasztasszony alakjának megrajzolása, vagy alvó tanyák álomtalan csöndjének megörökítése ne szembesítene ismételten az Ady korában tapasztalható tárgyi és társadalmi valóság több fontos, jellegzetes tényezőjével. Összetett Ady világa, stílus tekintetében is. A „szent vörös Nap”-ot megidéző versek azonban már éppoly kevésbé tekinthetők a tényleges polgári, mint amennyire egy tényleges szocialista forradalom reális megjelenítései. Nem kizárólag politikai kérdés ezért – bár ilyenként sem érdektelen –, hogy miért is mondta Ady tizennyolc végén a maga keserű ítéletét: „Ez nem az én forradalmam”. Annak is érdemes lehet ennek kapcsán közelebbről utánanézni: mi magyarázza, hogy

mikor például a korábban forradalmárnak nem mondható Somlyó Zoltán azon ujjong, hogy végre „Minden, minden meg van bosszulva már, / Fut, fut a cár” – akkor Ady hallgat. A radikális oroszországi rendszerváltozás második fázisát követő hónapokban pedig annak döbbenetét fogalmazza meg – közismert versében –, hogy „Iszonyú dolgok mostan történülnek”. Azt a körülményt sem szabad azonban kihagyni a magyarázatból, hogy „Ady forradalma” társadalmi elégedetlenségtől is szítozott, filozófiáktól is, művészi áramlatok által is inspirált *látomás* volt, nem pedig tényleges valóság. A tapasztalat világában ennek nem születhetett meg semmilyen megfelelője. Míg Petőfi forradalmi-szabadságharcos látomásai a romantika jegyében alakultak, Ady vízióit inkább a huszadik század fordulójának művészi irányzatai bontakoztatták színesekké, ezek festették sokak számára borzongatóan vonzókká, mámoros szépségükkel megejtőkké. Történészeknek és politológusoknak lehet a feladatuk, hogy megítéljék: mennyi volt a társadalmi-politikai jogosultsága annak, hogy Ady a proletáriátussal szövetkezve vállalta valamilyen „mindent felrázó, mindent felrúgó” forradalomra hívó szavaknak a megfogalmazását – „gőgös, gazdag gróf”-ok, „gazdagult zsidó”-k, „papok” és mindazok félresöpprését, akik csak egy kicsit is „ósvi”-t akarnak az országban. Elsődlegesen az ő feladatuk lehet azt föltárni, hogy mennyi tényleges köze lett mindennek a tizenhét–tizenkilences (és mennyi különböző, részben különböző előjelű) történelmi eseményekhez, melyekben majd sűrűn hivatkoztak az ő szavaira. Az irodalomtörténész azonban megállhat ott, hogy regisztrálja: Ady költészete részben olyan megújulás-igényeknek a jegyében formálódott, amelyek időszakonként a legősibb kezdetektől fogva fontos szerep-

hez jutnak az emberiség életében. Részben lélektani, részben egyetemeseeknek mondható természeti törvényszerűségekből adódóan. Költői mítoszrendszerének fontos részévé vált ez a megújulás-kultusz, s természetszerűen foglalt magában – egy elmaradott országban kialakulva – társadalmi forradalmiságot is. Májusi záporok nyomán zsendülő növényi létezés és felforrósodó férfi-érzékiség, szerelemvágy és elnyomott társadalmi rétegek jobb életre törekvése egyetlen rendszert alkottak az ő világlátásában, csodálatos életerők érvényre jutásának adva formát. Politikai szempontból hasonlóképpen vitatható – bírálható és igenelhető – az ő magatartása, mint azé a Babitsé, aki rövidesen „régí rend, régí oltár” erkölcsi értékei mellett tett hitet, Kassáké, aki ugyanakkor valamilyen létrehozandó új külső-belső rendnek a nevében szerkesztette meg nyelvi alkotásait, vagy azoké, akik pedig mindenfajta politikának hátat fordítottak. (Mint ahogy azé az Adyé is, aki a háború vérözönének láttán – közelebb kerülve a tényleges küzdelmek valóságához –, *nem* hívott már forradalmas átalakulásokat.)

Azt azonban a további szakmai lépések megtétele előtt is egyértelművé kell tenni, hogy a Csák Máték földjén istenekként felmagasodók, az új kísértetekként Hadak Útján járók, az Élet piros dalra gyúló vérű vőlegényei, az Élet „örült látomás”-ának ígézettjei, az örök virágzásban élők, jövőendő Jézusok, Tűz-országok vándorai *nem a kor tapasztalati valóságának jellegzetes tényezői*. Nem Julien Sorel és Goriot apó, Madame Bovary és Nana – nem a Courbet-festette kötőrők és Meunier-megmintázta zsákhordók rokonai. Nem a realizmus művészi áramlatainak részei. (Még csak nem is a *Kiskunbalom* és a *Puszták népe* – vagy akár az *Egy polgár vallomásai*, az *Egy ember élete* vagy *A befejezetlen*

mondatt: „egy új, huszadik századi realizmus”²⁶ – előkészítői.) *Tényleges* helyüket kell ezért megkeresnünk és kijelölnünk korunk stílusirányainak bonyolult szövedékhálózatában.

- 1 T. A., *Király István: Intés az Őrzőkhoz*, It 1983, 4. sz. 996–1002.
- 2 Debreczeni Hírlap, 1899. ápr. 19. = *A szecesszió*, a bevezető esszét írta, a szövegeket és a képeket vál., szerk. PÓK Lajos, 1972, 450–451.
- 3 K. I., *Ady Endre*, 1972, I., 280–281.
- 4 Uo., – a felkiáltójeles figyelemfölkeltések tőlem származnak. T. A.
- 5 *A szecesszió*, 39.
- 6 I., 620, 622, II., 24, 129, 361, 500.
- 7 *Ady Endre*, I., 263.
- 8 *Ady Endre*, I., 55.
- 9 *A szecesszió*, 371.
- 10 Uo., 362.
- 11 Uo., 367.
- 12 Uo., 341.
- 13 Uo., 356–357.
- 14 Uo., 360–361.
- 15 Uo., 362.
- 16 Uo., 234, 235, 242, 247, 224.
- 17 Zum neuen Stil, von Hans Curjel ausgewählte Schriften, München, 1955. 46.
- 18 *Bergson vallása = B. M. művei*, szerk. Belia György, 1972, II., 396–398.
- 19 *Egykötetes Ady = B. M. művei*, 274.
- 20 *Teremtő fejlődés*, ford. Dienes Valéria, 1930, 121, 164, 98, 100.
- 21 *Ady Endre*, I., 496, 397.
- 22 *Intés...*, I., 43, 110, 124.
- 23 *Intés...*, II., 228.
- 24 MACKINTOSH, A., *Symbolismus und Jugendstil*, München–Zürich, 1976, 66. kép.
- 25 Bár például a Tanácsköztársaság híres plakátjainak némelyike szembeötlően magán viseli ennek a stílusnak a jegyeit – Tóth Árpád nem kevésbé ismert *Az új isten*éhez hasonlóan. De az is említést érdemelhet itt, hogy a *Ver Sacrum* munkatársai közt számontartott krakkói Wyspiański sem tartozott valamilyen merőben „esztétizáló modernség”-nek a képviselői közé; bizonyára nem véletlen, hogy erősen társadalom-

kritikus szemléletű munkásságát többen az Adyével rokonítják. – A szecessziót tárgyalva Eisemann György is foglalkozik általános megújulás- és tavasz-élmények egymásba fonódásával. Avval, hogy a szecesszió úgy „nyilatkozik meg [. . .], mint a jövő művészete, az új élet megvalósítása, tavaszi újjászületés”; a szecesszió „Ver Sacrum eszményében, az örök megújulás vágyában a szellem hajnalodásának, a lét napfelkeltéjének nietzschei gondolata talált visszhangra”. (*Végidő és katarzisz*, 1991. 5. 10.) „A szent tavasz hajnalában ott a beavatás próbája és szenvedése [. . .] is” – teszi ehhez hozzá, anélkül azonban, hogy újjászületés és áldozat kettőse és forradalmi megújulás-hit lehetséges összekapcsolódásánál kérdéseivel is foglalkoznék. (Noha más vonatkozásokban ismételten említi az Ady-líra szecessziós sajátosságait.) Az értékes tanulmánygyűjtemény szerzőjének az a – Hermann Bahr-ra is hivatkozó – állásfoglalása, mely szerint „a szecesszió nem stílus” (6.) messzire vezető vitákra adhatna alkalmat. (Hogy ti. melyek a kritériumai annak, hogy valamilyen művészeti jelenségeggyüttest „joggal” szecesszionak nevezhesünk.) Ezekről ebben a rövidebb írásban szerencsésebb eltekinteni.

26 Vö. *Intés* . . . , II., 500.

SZABOLCSI MIKLÓS

A megkínzott emberiség
(József Attila egy szonettjéről)

Emberiség

Óh emberiség, kit törött anyám
szenvedni szaporított és nem értett!
Nem rettenek születni újra érted,
te két milliárd párosult magány!

Láttalak sirni a folyók fagyán,
mint gyermeket, kit a jég tüze sértett;
láttalak ölni, halni s mint nem éltet,
tündökölni nagy egyházak falán.

Hegyen láttalak és lapulni ólnál –
szerencsétlen, ki úgy élsz, mintha volnál,
megérdemled, hogy atyád a halál!

Vértelen arravársz, hogy véred ontsák
s föl-fölmutat a társuló bolondság,
mely téged minden kinban megtalál.

1935. aug.¹

1935-ben – tizenkét év szünet után –, József Attila ismét szonetteket ír, szám szerint kilencet, és egyrészüket publikálja is. 1935 áprilisában írhatta az elsőt, az *Osztás után*t, és 1935 augusztusában a sorban az utolsót, éppen az *Emberiséget*. Megjegyzem, hogy az új kiadásban a szonettek egymás közti sorrendjét a szigorú textológiai megfontolások indokolják – elképzelhető más sorrend is. Az bizonyos, hogy az először keletkezett szonettek, mintegy *A kozmosz éneke* kései folytatásaként is, inkább a forma hetyke-játékos kipróbálásai voltak (*Osztás után*, *Modern szonett*, *Leülekszik...*), majd az egyre érettebb, egyre megformáltabb és egyre keserűbb szonettek sora következik: az *Emberek*, a *Légy ostoba!*, az *Én nem tudtam*, a *Boldog hazug*, a *Mint gyermek* és az *Emberiség* – e hat voltaképpen olvasható egyetlen, laza ciklusként is.

Az *Emberiség* részint választ ad arra a kérdésre is, miért, milyen ösztönzésre fordult ekkor József Attila a szonetthez:² Egy előkép: Kosztolányi Dezső *Számadása*. Igaz, ez a vers valamivel korábbi, két évvel azelőtt, 1933-ban jelent meg a Nyugatban, de a költő Összegyűjtött költeményei új kötetében éppen ekkortájt, 1935 májusában közölte őket ismét.

Most már elég, ne szépítgesd, te gyáva,
nem szégyen ez, vallj – úgyis vége van –
boldog akartál lenni és hiába,
hát légy, mi vagy: végképp boldogtalan,

inkább egészen és kinzó-csigába
mint félig így, alkudva oktalan,
ne félj, számár, ki szenved, nincs magába,
vagytok ti itt a földgolyón sokan.

Térdelve, föltárt hassal, láncra kötve,
templomba, kórházakba, börtönökbe
lassan vonul a roppant karaván,

siess te is oda, igaz körödbe
s – égő kanóc – lobogj velük örökre
elégedetlenség szent olaján.

A legkülsőbb jelek felől indulva: a József Attila-szonettek szinte kihívóan kosztolányis rímekkel élnek, a *Modern szonett* „ha már–szamár–tanár” ríme és még inkább a [Leülepszik...] foglár–boglár, illetőleg apróz–matróz ríme szinte paródiának is hathat. Ez utóbbi vers különben a maga egészében játékos Kosztolányi-paródia. De a lezáró jellegű, higgadtabb hat nagy szonettben is hibátlan rímelésre törekszik, éles rímekre, a hím- és nőrímek kínosan pontos váltakozására, meglepő, evokatív rímshavakat talál. Kosztolányit idézi a szonettek versmondattana is és kiegyensúlyozott, higgadt metaforikája, szókinccse is az átlag Nyugat-költészetre jellemző.

Az 1930 utáni években Kosztolányi már főleg halál előtti, nagy összefoglaló „elszámoló” létértelmező verseit írja, köztük a *Számadás* a maga hét szonettjével végrendelet-hangütésű, még egyszer, búcsúzó gesztussal meglobogtatja „szép életét”. Ezúttal a kiemelkedő, diadalmas, de mégis sérült Ént a szenvedőkkel, megalázottakkal, a „többiekkel” együtt, sajátos közösségben mutatja fel, velük azonosítja magát.³ Ennek a Kosztolányi-ciklusnak íve, elegáns lendülete, játékos-pontos rímei, a betegséget és a megalázottságot legyűrni akaró költő-egyén alakja ragadhatta meg, szinte hívta ki versenyre, válaszra a fiatalabb költőt.

A Kosztolányi–József Attila kapcsolatra már a korai húszas évek verseiben is felfigyelhettünk –, a húszas évek végének nagy polémiáiban pedig mindig elismeréssel, sőt csodálattal szól Kosztolányiról.⁴ A kései évek Kosztolányi–József Attila kapcsolatra vonatkozóan pedig Angyalosi Gergely fontos elemzésére utalok.⁵

Vonzhatta a fiatalabb költőt Kosztolányinak a nyelvvel való tiszteletteljes, de szuverén bánásmódja, pontossága, szinte érzéki nyelvhasználata, általában a vers testével való bánnitudása. Kevéssé ismert példa, hogy a *Hazám* híres rímpárja:

... éreztem, bársony nesz inog,
... tapsikolnak a jázminok.

voltaképpen Kosztolányi-idézet:

Kénsárga légbe forróság inog
örjöngenek a buja jázminok.
(*A bús férfi panasza*)

Igaz, ott van már Adynál is:

A pálmás part inog,
Vadkaktuszok összehajolnak,
Sírnak a jázminok.
(*Vörös szekér a tengeren*)

A *Számadás* első szonettjében Kosztolányi nagyívű képen idézi fel az emberiséget, egyetlen nagy történelmi tablóba, látomásba sűrítve:

Térdelve, föltárt hassal, láncra kötve,
templomba, kórházakba, börtönökbe
lassan vonul a roppant karaván...

Ezt az emberiség-látomást alakítja tovább József Attila:

Láttalak sirni a folyók fagyán,
mint gyermeket, kit a jég tüze sértett,
láttalak ölni, halni s mint nem éltet,
tündökölni nagy egyházak falán.

Hegyen láttalak és lapulni ólnál –

Utalhatnánk ennek az emberiség-látomásnak, emberiség-versnek tágabb összefüggéseire is. Az emberiség-látomás is bibliai eredetű (az egyik mintakép szinte mindenütt Ezékiel látomása) – élt az egész középkoron át –, a romantika fejlesztette ki önálló szekularizált műfajjá (a *poème d'humanité*ekben). Nálunk Vörösmarty vagy Petőfi nagy emberiség-víziói (Az *ítélettől az Emberekig*) jelzik a csúcspontot. Bizonyos, hogy Kosztolányinál s József Attilánál is ott munkálnak a háttérben Vörösmarty látomásai. A kortárs külföldi költészetben pedig meglepő hasonlóság (természetesen minden konkrét kapcsolat nélkül) Saint-John Perse nagy emberiség-látomásait hömpölyögtető prózaversei.

Hosszú sor, élő hagyomány folytatója Kosztolányi és József Attila két emberiség-verse. A két költő versét különben még az emberiség-tercinák rímhangja, az *a-a* is összeköti, s a kiegyensúlyozott, sorba simuló versmondattani szerkesztés is.

De a különbség is nagy, a rejtett vita is észrevehető. Kosztolányi ciklusa dialógus, a megszólítottat (a maga másik énjét?) tegezi, a József Attiláé egyes szám első személyben írt vers, a tegezett-megszólított meg éppen az emberiség (illetőleg önmaga az emberiség képében).

Mert a József Attila emberiség-tablójában az emberiség egyénné, személlyé válik – nagy jelképes cselekedetekkel, gesztusokkal, mitikus-történelmi térben él. Legelőbb az egyik őselem, a víz tűnik fel, folyó formájában (a „folyóvíz” József Attilánál sokszoros – erotikus-történelmi jelentésekkel teli, „megszállt” motívum). Ezúttal a nála ugyancsak oly jelentőségelteljes *faggyal* párosulva lesz mitikus színtérre. A tabló 2. sora, a vers 6. sora a szonettek egyik főmotívumát, a *Gyermekeket* hozza elő a hasonlatban, majd három tömör, távlatos, összefoglaló, őszigéket sűrítő sor következik „ölni, halni... tündökölni... lapulni”. A 8. sor: „mint nem éltet, tündökölni nagy egyházak falán” – a József Attilánál nagyon ritka művészettörténelmi-kultúrtörténelmi anyag, talán párizsi élmény, mintha a Notre Dame homlokzatára utalna.

Az *Emberiség* már első sorában összeköti a nagy távlatokat a legkeservesebb egyéni sorssal: megjelenik a „törött anyám” – és latinos-franciás tömör nyelvtani szerkezet villantja fel saját születésének tényét, keserves voltát. (Ez az összefüggés egyéni megszületés és történelem között majd *A Dunánál* soraiban teljeseedik ki.) Innen, a 2. sortól a 9. sorig, tehát a vers kétharmadrészeben, a főnévi igenév az uralkodó szófaj, általánosító távlatával és *-ni* jajongásával. Ez a technika viszont Babits-versekre emlékeztet – az ő filozófiai, intellektuális dikciójára, pl. a *Rímek* játékára. Mint ahogy az egész József Attila-versben van valami babitsos vonás is – nem is szólva arról, hogy az emberiség-probléma nagyonis

jelen volt éppen ekkor *Az Isten és ördög két jó hivatalnok*... költőjénél.

Az *Emberiség* 3. sora ugyancsak mitikus elemet hoz be, az Újraszületés vallásos-messianisztikus képzetét, Krisztus utalását,⁶ – és a képzetsor végén megjelenik az *Emberiség* első összefoglaló jele:

Te két milliárd párosult magány!

A József Attilára oly jellegzetes ellentétező jelentésstruktúrával megalkotott szerkezet a „párosult magány”. Egyszerre ott van benne a nemi aktus végzetszerűsége, szomorúsága és a végső *magány* – amely itt az „*anyám*”-ra rímel, így válik az emberiség-képzet mélyen személyessé, így telítődik meg a fogalom a magánnyal, árvasággal – így válik eggyé kínlódó költői én és küszködő emberiség.

Ezután következik az említett ötsoros emberiségtabló, amely a nagyság és alantasság, a bátorság és a gyávaság képével ér véget – a sorban ott a *Virrasztó* ember és a „kis szobában kis parasztok”, meg a *Tiszazug* elnyomott embere, s a kisgyermek lelenc-költő megalázott képe. Hiszen ő a *Virrasztó* is, és az ólnál Öcsödön lapuló Pista – s ugyanakkor persze képviseli a történelmi emberiség nagyságát és bukását is.

Ezt a képsort egy (jobb szó híján használok) kép-áthajlás szakítja meg, a költő gyakori technikája szerint félbeszakít egy gondolat-képsort, lebegtet, gondolkodásra ingerel – és ezt gondolatjellel jelzi. Ismét a tőle különvált, egyénné sűrített emberiséghez fordul, akit joggal szólít meg „szerencsétlen”-ként. Egy filozófiai-szociológiai ihletésű felsor a pszeudo-lét jellemzésére („ki úgy élsz, mintha volnál...”), majd ismét mitikus dimenzióba csap át a vers: a Halál, mint

az emberiség szülője, jelenik meg. Egyébként ennek a képzetnek párja is játékosabban és tetszelgőbben ugyan, de ott van Kosztolányinál:

Egymás fölött feküdtek ők,
nyílt szemmel, árva csecsemők,
ki szülte őket, ottan áll
kegyetlen anyjuk, a halál.
(Együgyű ének)

József Attilánál a halál nemet vált – kegyetlen férfi istenné lesz. A korábbi változatban még csak ez állt: „társad a halál”. Talán az 1935-ös végleges változathoz Kerényi közvetett-közvetlen hatása is belejátszhatott.

1935-ben vagyunk – és a vers egy másik összefüggés-rendszerbe is illeszkedik. A veszélyeztetett emberiség, a megtámadott humánus védelme éppen Hitler uralma kezdetén nagyon is időszerű. A sajtóban, beszélgetésekben az európai humanizmus védelme fő kérdéssé lesz, s éppen József Attila baráti körében... Vértelen arra vársz, hogy véred ontsák” ugyanaz a helyzetmegállapítása, mint ami kifejtve, fogalmi eszközökkel *A szocializmus bölcselete* című nagy tanulmányban nyugtalanítja: a tömegek passzivitása, félelme – a „ne rettegj / vakon / a kifent rohamkéstől” ez idő tájt fogalmazott intelme. És ezt a kiszolgáltatottságot, ezt a rettegést ismét a „társulás” szükségessége oldaná fel. Jellegzetes, ahogyan a „bolondság” jelzőjét próbálgatta: előbb „meleg”, majd „gyermek”. A vers csattanója új egyensúlyt próbál teremteni a „kín” – mint általánosított létérzés, és az ezt oldó: előbb emberi közösség, szolidaritás, utóbb

tisztán a szexuális aktus között. Kín és szerelem, mint annyszor, párban áll itt.⁷

Csak megjegyzem, kifejtés nélkül, hogy a vers formálásában, képzeteinek kapcsolódási formájában, gondolatvilágra hatott a pszichoanalízis is, hiszen ez időszakban erősen kötődik ehhez a gondolatvilághoz, a „társuló bolondság”, a „párosult magány” egyszerre mély egyéni élmény és analitikusan teoretizált konceptus.

Az *Emberiség* azért is jelentős vers, mert a szonettforma, a Kosztolányival való fiúi vetélkedés, a „kín” és a „magány”, meg a „társuló Bolondság” vágya szinte kikényszerít belőle egy újfajta, de vonatkozásteli tömörséget. Az előző évek nagy gondolati tablói, az előző hónapok inkább epikusabb-lazább kompozíciói után itt érik meg új tisztasága, alakul ki új metaforikussága, amely most már élete végéig el fogja kísérni. A *Légy ostoba!* sajátos, belső refrénes szerkezete, mely mintegy a korábbi villonos hangot szorítja a szonett fegyelmébe, az *Emberék* káprázatos rímtűzijátékkal kísért kesernyés kiábrándulása, az Isten-szonettek és a *Mint a gyermek* ismét csak szigorúan fegyelmezett önkítárulkozása jelzi ezt a sort. Bennük már teljes tisztaságában jelenik meg ez az új dikció, ha tetszik, József Attila „új klasszicista” tömörsége. Azt megállapíthatjuk, hogy tematikája e korban nem egyedülálló, hiszen ez években a történelem és az ember kérdései Babitstól Illyésig, Kassák Lajostól Füst Milánig és főleg Szabó Lőrincnél a legkülönfélébb variációkban kerülnek elő.⁸ De az igazi újdonság éppen az ellentéteket szigorú formába összepréselő, szélsőségesen énközpontú és egyszerre a legtágabban általánosító, lehiggadt metaforikájú „új stílus”.

Ez a hang vonul végig majd a hátralévő években emberi-

ség- és történelem-versein is.⁹ Az *Emberiség* közvetlen hangban, metaforikában folytatása a *Majd emlékezni jó lesz*. Természetesen a két par excellence történetversben, az *Ős Patkány*-ban és a *Március*-ban, de voltaképpen a Freud-versben, az *Amit szívedbe rejtessz*-ben is, és a *Tudod, hogy nincs bocsánat* kulcssoraiban is követhető ez a hang. Ez a József Attila-i „új-klasszicizmus”, a megalázott, megkínzott egyén nagy kísérlete helyzete megértésére, a világ megragadására, – aki a mélyből felfelé tekintve egyszerre próbál összefogni múltat, jelen helyzetet és távlatot. Mindezt feszes formába szorított fegyelmezett tömörséggel, dallamos metrikával, keményre kalapált képekkel úgy, hogy a vers egyúttal a világtörténelem és a világirodalom, meg a hazai irodalmi múlt sok vonatkozását felhasználhatja, arra utaljon, azt idézze (mai terminológiával: intertextuálisan). Ez a mitikus történelmi háttér, a nyílt és rejtett idézeteknek ez a sora az 1935-ös szonettekben jelentkezik talán először.

És az a kései József Attila-i hang él tovább, mint ez jól ismert, bizonyos Radnóti-versekben, és ez teljesedik ki, épül még tovább Pilinszky Jánosnál. Nem véletlenül szól ő József Attila ritmusában:

Így táplálkozom a halállal,
és így lakik jól ő velem,
az életem rég nem enyém már
vadhúsként nő a szívemen.

A mindörökre ismeretlen
végül is így lesz otthonos.
Mint hervadás az őszi lombot,
a pusztulás bebalzsamoz.

Kihűlt világ ez, senki földje!
 S mint tetejébe hajított
 ócskavasak, holtan merednek
 reményeink, a csillagok.
(Kihűlt világ)

- 1 JÓZSEF Attila, *Összes versei*, sajtó alá rend. STOLL Béla, Bp., 1984, II. k., 256.
- 2 A szonettek keletkezésének lélektani jellegű magyarázatát adja GARAI László, „Küiterítenek úgy is”. *József Attila tragikus paradoxonai*, Világosság, melléklet az 1986. dec.-i számhoz, 22. („mágikusan előhívja [korábbi] társadalmi személyazonosságát”)
- 3 A vers legutóbbi szép elemzése KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp., 1986., 195. skk.
- 4 A Kosztolányi–József Attila viszonyt a szakirodalom már többször tárgyalta, vö. TAMÁS Attila, *József Attila és a Nyugat költői*, ItK 1962, 564–579.; legrészletesebb elemzése: SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény*, Bp., [1988], 128–170.; utal a *Számadás* egy másik helyének hatására, visszhangjára a „Költőnk és Korunk”-ban, *i. m.*, 167.
- 5 ANGYALOSI Gergely, *Az Istenek ellen könnyű, fehérruhában*, Új Írás, 1982. máj.
- 6 „A vállalat-étosz példaként elemzi ANCESEL Éva, *József Attila étoszáról*, Kortárs, 1980. jan.
- 7 Lásd erről és a kín-motívumról, SZIGETI Lajos Sándor, *i. m.*
- 8 Az utóbbiról lásd legújabban KABDEBŐ Lóránt, „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”, It Füzetek, Bp., 1992, 150. skk.
- 9 Lásd legújabban erről a vonulatról JANZER Frigyes, *A hűn és a semmi. József Attila kései verseinek motívumairól*, It 1991, 3/4. Megjegyzem, hogy ez a tanulmány is, bizonyos kulcsmotívumokat vizsgálva, az 1935-ös évet tartja fontos fordulónak.

József Attila: *Medáliák*
(Vázlat)

József Attila életében az 1928-as év meghatározó jelentőségű. Különböző irányba mutató költői lehetőségei közül ekkor talál rá arra a belső vers-szerkezetre, mely költészete egészét meghatározza. Ez a költői kibontakozás két fontos élettörténeti eseménnyel is összefügg; mindkettő az egész életre kihat, és mindkettő egy-egy hosszás, az életet meghatározó történéssorozatnak (vagy létállapotnak) nemcsak első történése, hanem egyben a későbbiek modellje is. Az egyik a Vágó Márta iránt érzett szerelem kibontakozása, és ezzel kapcsolatban eddigi életének egyik legnagyobb – ha nem a legnagyobb kudarca.

A Vágó Márta-szerelem abban különbözött az eddigiektől, hogy az otthonbafogadottság illúziójával indult. A költőt, aki eddig a társadalom meghatározhatatlan, marginális közegében tévelygett – proletárkörnyezetéből kivált, korán „fölfele” szakadottságával, a már nővére első házasságával megkezdődött polgáriasodással, a polgári környezetből pedig, melyhez ekkor már barátai révén a leginkább kötődött, nemcsak származásával, hanem másoktól függő, önmagában bizonytalan, a polgárihoz semmiképpen nem alkalmazkodó életvitelével is – most végre egy vágyott és a vágyakozásra méltó környezet melege vette körül. Nagyrészt a

személyiségéből fakadó tényezők miatt a polgári életrendbe (s itt ezt a szót nem társadalmi meghatározásként, hanem mint a korabeli normák szinonimáját használom) eddig s e néhány rövid hónap álomszerű valósága után későbbben sem tudott beilleszkedni: sem rendszeres jövedelmet biztosító munkája, sem elhelyezkedési – társadalomba-illeszkedési – ambíciója, sem családi háttere (mint emlék, vagy mint a jelen biztonságforrása) nem volt. Vagy mégis? Egy bizonyosság feltétlenül élt benne: már akkor (feltehetően már makói évei óta) a költői elhivatottság érzete állandó célja és tartalma volt életének. Nincs tudomásunk róla, hogy ebben valaha is, legmélyebb depressziói idején is komolyan kételkedett volna – csakhogy ezekben a fiatal években – csakúgy, mint a halálát megelőző valóban elképesztően nagy költői teljesítmények idején – ezt a hitét a társadalom elismerése alig-alig támogatta. Mindenfelől a magány nyomasztotta; mindenfelől fenyegette, azzal, amivel a kölcsönös kommunikáció hiánya a leginkább fenyeget: az önmagában elbizonytalanodással; az állandó kontroll hiánya miatt az aránytévesztések folytonos lehetőségével. Mindez a kiegyensúlyozatlanság és bizonytalanság látenszen a Vágó Márta-szerelem időszakán is végighúzódtott. Kezdetén azonban feloldódni – pontosabban megoldódni – látszott. Éppen ezért, a kapcsolat felbomlása-kor a heveny tünetek erősségével tört fel, eddig ha nem is elfojtott, mindenképpen elaltatott állapotából.

Az, hogy a kezdő költőt – akinek akkor még valóban csak ígéretessége volt bizonyos – befogadták Vágó Márta családjába és barátainak körébe (amely kör ha átmenetileg ki is lépett belőle, különösen utolsó éveiben az életét fenntartó és meghosszabbító emberi közösségnek bizonyult) létezé-

sének olyan megerősítését jelentette, mely alighanem addigi életének szubjektíve legfontosabb történése. Ez a befogadás azt is jelentette, hogy költőként fogadták el, ebben a körben státusa a fiatal költőé volt, mint ilyen szerették és kísérték figyelemmel. Ez a befogadás társadalmilag és érzelmileg biztosított státust jelentett: külsőleg is megerősített biztonságot. Ennek az évnek hatalmas költői kibontakozása alighanem ennek a várakozás- és bizalommal teljes közegnek köszönhető; ennek biztonsága adta az alkotáshoz szükséges érzelmi és létérzékelési háttérrel.

Nem ez az alkalmas hely annak kifejtésére, hogy azok a versek, melyeket József Attila későbbi nagy költészete alapjának tarthatunk, a 28-as évre oly jellemző négyszer négyes strófaszerkezetű, a dalnak, mint most elhagyott műformának számos jellegzetességét megcsillantó lírai költemények, mégha az elérhetetlen vágy vagy a távollét és a búcsú szomorúságát fejezik is ki, miért jelzik mégis egy rövid, de meghatározó fontosságú lelki megerősödés harmóniáját? Mindenekelőtt formájukból, de legalább ennyire képeik jellegéből és képeik kohéziójából következtethetünk erre.

Lelki megerősödéstről, harmóniáról, egyensúlyról beszéltünk. Jogos-e? Jogos-e egy olyan költő esetében, akinek bizonyos, hogy az elmebetegség határát legalábbis súroló, a személyesség szétesésére utaló tünetei éppen ebben az évben manifesztálódtak először? Igennel kell felelnünk. Úgy látszik, hogy József Attila rendre, struktúrára irányuló erőfeszítései, melyek szinte töretlenül követhetők az utolsó versekig, mégiscsak ebben az évben alakultak ki. Ehhez pedig legalább egyszer, az élmény intenzitásával kellett a világ strukturáltságát, rendezettségét felismernie –

s ez csakis e rend megélésével, a rend visszasugárzásának élményeként képzelhető el. Az egész életre szóló gondolati sémának, a gondolhatóság, illetve a célirányos, haladó, kibomló gondolhatóság sémájának belső, öntudatlan kidolgozása fűződik ennek a körnek sugárzásához: annak a közegnek melegéhez, melyben az érzelmek és az értelem átjárták egymást. Az érzelem biztonságában, ebben a szavakban, vitákban, könyvek között élő emberi környezetben indulhatott fejlődésnek a szóban, értelmezésben, logikában később oly differenciálttá váló elme.

És ennek a körnek elfogadó közege tehetette elfogadhatóvá ezt a kezdettől halálra ítélt, mégis évek távollétén átívelő szerelmet – azt a kezdettől fájó kudarcélményt, mely a kapcsolat realizálásának megtagadásából származott. Bizonyos, hogy Vágó Márta elutazása ezt az elutasítást tette véglegessé – emiatt vált olyan tragikus és visszafordíthatatlan megrázkódtatássá, hogy e nagyon labilis lélek egyensúlyának megbomlásához vezetett.

Ennek az évnek ez a második nagy eseménye. Ezt az első „idegkimerülést”, „neurasthenia gravis”-t, ahogy Curriculum vitae-jében írja, viszonylag kevésbé ismerjük. Különös, hogy pszichoanalitikai kezelését sokan feldolgozták, a kezelőorvosokról és a hozzájuk fűződő kapcsolatokról tanulmányok sokaságát – sőt könyveket is – írtak. Ez az első megbetegedés pedig még mindig fehér foltja a költő életrajzának. Annak ellenére, hogy minden bizonnyal ez lehetett a későbbi betegség csírája vagy első manifesztációja, és bizonyos, hogy későbbi betegsége ennek az állapotnak kialakulásából jobban megérthető lenne.

József Attila költészetének két olyan korszaka van, melyben a tudat egyetlen vágyra szűkülése, ez alighanem kóros

intenzitású megszállottság és a tehetetlenségből fakadó agresszió a versekben is megmutatkozik. A két állapot nagyon emlékeztet egymásra: mindkettő egy-egy hevesen fellángoló szerelem frusztrációs élményével függ össze: az első ez a huszonnyolcas beteljesületlen szerelem, illetve ennek reménytelen lezárása, Vágó Márta elutazásával – a második a Gyömrői Edithez fűződő kétségbeesett megkapaszkodási vágy. Nemcsak az alaphelyzet, hanem ennek számos részlete is hasonló e két majdnem – vagy egészen? – hasonló pszichotikus állapotot kiváltó szerelemben. Mindkét esetben (mint József Attila csaknem minden kapcsolatában) a nő az idősebb; mindkettőben valamilyen fölény-helyzetben vannak: Vágó Márta társadalmilag és valószínűleg a polgári normák szerinti műveltségben (azt a fegyelmezett, célratörő tanulást, melyet londoni leveleiből megismerünk, József Attila sem nem ismerte, sem nem tudta értékelni; Vágó Márta részéről alighanem ez vezethetett a belső szakításhoz). Gyömrői Edit mint analitikus nemcsak a terápia szintjén van fölényes, védett helyzetben a kiszolgáltatott pácienssel szemben, hanem a pszichoanalízisről tárgyilag is többet tud, nyilvánvaló, hogy professzionális ismeretei követhetetlenül szerteágazóbbak. Mindkét nő stabil, polgári értelmiségi környezetben él, a költőnél sokkal jobb és főleg sokkal biztosabb anyagi helyzetben; Vágó Márta rendszeres munkára készíti fel magát, Gyömrői Edit komolyan dolgozik. Mindebből mindkét helyen és alkalommal olyan helyzetek alakulnak ki, amelyek a családi, a meghitt, az anya–gyermek kapcsolat analogonjai. Másutt kifejtettem már, hogy a Gyömrői Editre projiciált anya-kép feltehetően egy új születés vágyát jelentette: ebbe a társadalmi közegbe, annak védettségébe, és meghittségébe

történő újraszületésének igényét. Mindkét esetben tehát a szerelem megtagadása önmagánál is többet: az anya általi elutasítás, a kivettség (*Anyám kivet. A küszöbön feküdtem.*) az ürességbe kivetettség világ-magányát jelenti: mindkettő a létezés most megsejtett biztonságának elvesztését. Annak elvesztését, ami nem is volt s aminek be nem következte vagy elérhetetlensége éppen ezért sokkalta fájdalmasabb, mint a beteljesülés utáni elválás esetén lett volna. Mindkét kapcsolat megszakadásakor a nő a költő számára ismeretlen vagy elérhetetlen társadalmi közegbe távozik (Vágó Márta külföldre, egy ismeretlen, másféle értelmiségi környezetbe, Gyömrői Edit a házasságba). A gyermekké lett költő védtelesen és megalázottan éli át a magány kozmikussá nőtt félelmetességét. Mindkét esetben hasonlóan: a gyermeki agresszió feléledésével reagál, a tehetetlenség kiváltotta hisztériával.

A huszonnyolcas év végén ennek a – most először megnyilvánuló – hisztériás-agresszív magatartásnak felerősödését érzékeljük: elsősorban a képalkotásban.

A Vágó Márta-szerelem előtti valószínűleg labilis idegállapotban József Attila képalkotását még mintha más erők szerveznék, mint a későbbi versekét. Pontosabban: az 1927–28-as év fordulóján ugyanazok a lebegő, nem csak egyféle módon, vagy szinte egyáltalán nem értelmezhető képek uralkodnak ebben a költészetben, mint amelyek a későbbiek során az akkor már szilárdnak és rendezettnek látszó világ megingásait, réseit jelzik. Az érett József Attila képrendszere éppen ellentétes ezzel, hiszen költészetét mindenekelőtt a képben-látás strukturáltsága jellemzi. Az igazi József Attilát azonban ezekből és csakis ezekből a rendszert megbontó szavakból ismerhetjük meg: a túlzott

rendezettség ugyanis csak másik oldala a rend hiányának. Egyik nem létezne a másik nélkül: a szoros szerkesztettség megköti a lélek diffúzan a semmi felé áradó energiáit, éppen a fenyegető semmi bizonyul az összefogottságot létrehozó erőnek. József Attila költészetének egyneműsége a különeműségek létező és létezhetetlen ellentmondásaira épül. Ezt a semmit, a fenyegetettséget „vállalni” kellett – s az ehhez szükséges bátorságot a világ stabilitásának párhuzamos megélése adta.

De amellet, hogy ez a semmi erősítette a világ valóságosságának érzetét (hiszen mi más is lenne a költészet, ha nem a világ és a világgal egy-anyagú lélek valóságosságának afirmációja), az anyagi lét érzékelhetősége nem mossa el a semmi félelmetességét. Ha e kettősséget nem a patológia, hanem a létezés legmélyebb átérzésének szintjén fogjuk fel, érthetővé lesz az, hogy József Attila létállapotát leginkább mint ontológiai skizofréniát értelmezhetjük: a létezés átélésének meghasadottságát. (Hozzá kell tennünk, hogy így más nyelvrendszerben fejezzük ki azt, amit elmeállapota patológikus feszültségének is mondhatnánk – olyan nyelven, mely a kettő egymásra vonatkoztatására – mégha az egyik állítás tételezi is a másikat – nem alkalmas.)

A 28-as év azért lehet oly izgalmas tárgya vizsgálódásainknak, mert benne vált át e költészet a megingó, definiálhatatlan lét kifejezéséből a stabil világkép mintájára szervezett rendszerré – úgy, hogy a kettő kapcsolódási pontjai, s az év végén a stabilitás megingása mintegy megvilágítja a föld alatt húzódó, de mindvégig jelenlevő „másik”-nak természetét.

A huszonnyolc elején írott versek egy részében a nyelvtani egyértelműség bomlik meg, a képek időnként túl mélyre rejtőznek a csak-belülről érthetőbe. Különös lebe-

gés ez az értelmezhetőség, pontosabban az egyértelműség és a kriptikus tartalom határvidékén. (*Tószunnyadó békeséggel; sáppadsz kiáltó virággal, / és ő dereng csendes ággal; Jércének éles kés, / békés völgynek hóbika; Holott náddal ringat, / holott csobogással, / kékellő derűvel, / tavi csókolással; Úgy őrizz, mint / ki gyilkolna, / mintha éltem / élted volna; Gyász és patyolat*). A Vágó Márta-szerelem virágkorában ez a lebegés földhöz kötötté válik, a képek kibomlása az egyértelmű jelentés irányába folyamatos, vagyis a kezdő, impresszionáló kép megüt egy hangot, felvázol egy tájképet, mely aztán az egész vers hangvételét és összetartását meghatározza. A kép helyszínétől, a hangzás tónusától a későbbiekben általában nem tér el a költő. A képek nyersanyaga ebben az időszakban leggyakrabban a természet – nagyon valószínű, hogy a Vágóékkal vasárnaponként gyakran megjárta ürömi táj. Élő, valóságos, mégis, valamiképpen inkább látvány, mintsem a benneéléssel, esetleg a megmunkálással magáévá tett otthon. A szimbólumképzés állandó és önként adódó közege (*Mióta elmentél itt hüvösebb; Óh, azt hittem már, lány völgyben vagyok / két melled óv meg észak s dél felől; orrocskájuk is téged idéz / s rózsás csülkökkel szívembe lépsz; Fürtöm szőlőkhöz volt hasonló / most hüvelyében robadt borsó*). Ezeknek a verseknek az a legfontosabb, a József Attila későbbi költészetét előlegező sajátáguk, hogy bennük a külső és belső világ közötti határok átjárhatóvá válnak: az érzelmi világ mikrokozmosza megfelel a természet teljességének, ezért a belső világ kifejezhető a külső segítségével, és ez a felcserélhetőség a hasonlatok és a metaforák közötti tartományban történik. Külső formáját tekintve ez az egymással-érezkeltetés lehet valóságos hasonlat: *Fürtöm szőlőkhöz volt hasonló; S hogy*

tágul, szűkül gyors ütemre / az egész világ! Mint a melle... és lehet lefordíthatatlan metafora: *Körmeim egyre keményebbek, / de a rózsái fehérebbek.* Többnyire ugyanazon a versen belül is váltakozik a hasonlat a csak benyomást adó képpel: *Gyöngy a csillag, úgy ragyog; Halovány bár a göröngy / Ő is csámpás barna gyöngy; Kezed csillag énnékem; Vaskos göröngy a kezem.* Mintha a világban elfoglalt helyzetét próbálná bemérni a költő: a megismerés aktusa és a megszerzett tudás biztonsága keveredik ezekben a versekben, a világ anyagi létének tapasztalati biztonsága – néhol szorítása – amely magában hordja azt a lehetőséget, hogy metaforaként átlelkesüljön. A természet – s egyáltalán: a „dolgozók” anyagiságában, vaskosságában benne foglaltatik jelentésük, e szubtilis másneműség; azzal, hogy a világ a lélek analogonja lehet, a lélek másneműsége.

Ennek a metafizikai tartalomnak, az analógiás világkép elfogadásának és elfogadtatásának megjelenése mellett az év másik nagy költői teljesítménye a jellegzetes, előrehaladó József Attila-i vers-struktúra kialakulása. Valójában a gondolat, a megfogalmazás – mondhatnók: a vers-jelentés kibomlásának útja ez. Az expozícióban megjelenő kép, mely szinte mindig konkrét, látható része a világnak, a vers folyamatában jelentéssé, metaforává válik. *Sok gondom közt* – kezdődik, a bóbiskós[?] szántó képével, térben és időben meghatározottan a vers – és azzal a kozmikus, az egész világot betöltő érzéssel végződik: *mindened lennék; a szó legabsztraktabb és legtágabb értelmében.* Csakhogy ez az absztrakció a képek nyelvén szólal meg, olyan választott képek nyelvén, mely a megszólítás gyengédségét is lehetővé teszi. A kezdő és záróképek közvetlenül kapcsolódhatnak: *Sok gondom közt veled vesződöm – Ha kerülsz ne kerülj el*

messze. A képek egyértelműen haladnak a konkrétból a metaforikus felé. Az első versszak akár zsánerkép, leírás is lehetne; az utolsó konkrét tárgyakat használó sorai már egyértelműen metaforák. Ugyanez a struktúrája a *Mióta elmentél*, a *Tudtam én*, a *Gyöngy*, a *Piros hold körül* című verseknek; ha rejtettebben is, hasonló a *Zuzmara*, az *Óh szű!* *Nyugodj!* és még számos, 1928-ban írott vers szerkezete.

A képeknek ez az előrehaladása a versnek mint potenciónális egésznek tudati felbukkanását tételezi: hiszen a bevezető és a végső, konklúziót hordó kép között rétegei elmélyülnek a láthatóból a láttatott, a konkrétból a költőileg több információt, tágabb asszociációs struktúrát hordó metaforikus felé. Ez azonban feltételezi azt is, hogy már a kiindulási kép egy nagyobb egységbe épített, s nemcsak folytatásának, hanem előzményének – mondhatnók: felbukkanásának – is van valamelyes célirányultsága. Azzal, hogy a vershelyzet – lélektani értelemben ezzel exponálódik, visszaental valamire, a tudatosodásnak arra az útjára, amit a vers megfejtője minden alkalommal megpróbál visszafelé megjárni. Még ha nem is az alkotáslélektan szempontjai szerint: a vers indítékát, megírásának motivációját mindannyian a vers „jelentésének” véljük. Amikor ezt keressük, mindannyian ezt a lélektani előzményt nyomozzuk – hiszen az olvasó is analógiákat, saját pszichéjében felidézhető sémákat, lélektani megfeleléseket keres. A vers hatása, rezonanciája ugyanazon lelki működések bekapcsolásával indul, mint megírásának folyamata.

Csakhogy e szinte tökéletesen követhető verstípus mellett, hasonlóan, de némiképpen mégis másképpen, mint az év elején, 1928 végén, a Vágó Mártától történt elszakadás

traumája során is megjelennek azok a versek, melyeket alig tudunk e racionalizált kifejezések közé sorolni.

Ilyen enigmatikus jellegű versnek látjuk *Az édesanyjának*, *Derengő rózsá*, *Ördög farába* című verseket – s az esztétikailag magasabb szinten állók közül némileg a Gyöngyöt, a *Zuzmarát* s mindenekelőtt a *Klárísokat*.

E versek elemzése meghaladná dolgozatunk terjedelmét – most elég, ha annyit mondunk róluk, hogy szaggatottságuk, képeik (különösen kezdőképeik, a versindítás rejtélyes váratlansága, a képeknek az előzőeknél lazább kapcsolódása, meghökkentő tartalma) azt a benyomást kelti, mintha e nagyon tudatos költő időnként elvesztené a kontrollt saját pszichéjének és ezzel verseinek strukturáltsága felett. Nehezen megmagyarázható és igen finom árnyalatokat érintő kérdések ezek, hiszen a tudatosság, különösen József Attila és a József Attila-típusú költők esetében valójában a teljes és szabad spontaneitásnak a tudattalanban végbemenő kontrollja, s e kontroll, mely végül is a vers homogenitását és strukturális egységét adja, éppen lelki lokalizációjának mélysége, öntudatlansága miatt adja ki az adott költészet jellegzetességét. Ezekben a versekben a vers megbomlott koherenciája a koherensnek látott világkép megbomlását jelzi – másféle inkoherenciát, mint ami a *Ringató*-típusú versek lebegő körvonalú világértelmezése. Azokban, és a hasonló sémára épülő kései versfordulatokban is (pl. az *Óda*, az *Eszmélet* többféleképpen értelmezhető fontos részleteiben) mintha a létérzékelés egységessége ingana meg; ezeknek a verseknek inkább az érzelmi-indulati szféra a hazájuk – ennek labilitásából, pontosabban ennek meghasonlásából fakadnak azok az explóziószerűen előtörő képek, melyek, éppen ezért, nem is lehetnek mások, mint

fragmentumok. Az elfojtottból és nem az elsüllyedtől bukkannak felszínre ezek a versek, tartalmuk lényege a tehetetlenség kifejezése, kifejeződése a gyermekibe visszasüllyedt, triviális, az ösztönszinten megjelenő képekben. Az olvasó megérzi bennük a lélek és a költészet nagyvonalúságát, elsősorban a megszenvedettség mélységét, a szenvedés vállalásának első jeleit ebben a költészetben, de megérzi azt a rejtett, és az Edit-szerelem idején felbukkanó regressziós hisztériát is, mely pl. az *Ördög farába* című, 1928-ban írott verset a *Magány* cíművel rokonítja. Nem szabadulhatnak az orális agresszió kiélésében, a pusztító indulatokban kitörő tehetetlenségnek, a magamutogató trivialitástól, az evés és ürítés képeinek provokatíve vállalt gyakoriságától. Ezek lélektani megértése sem változtat e költői periódusok megdöbbenő, a szálnalmat és a megütközést keverten kiváltó, egyszerre közelhozó és eltávolító esztétikus hatásán.

Ebben az esztendőben, mely a költészet metafizikai sejtelmességétől a valóságbamerülő, azt áttelekesítő nagy verseken át a megbomló lélek kontrolltalan kiömléséig ívelt, s hozott otthonra-lelést és kivettetést onnan, hozta a szerelem soha be nem teljesedő ígérését, barátságokat, melyek egy életen át tartottak, s olyanokat, melyekben már ekkor megkezdődött az életen át tartó rivalizálás, ebben az esztendőben jelent meg a fiatal József Attila legrejtélyesebb verse, a *Medáliák*. Olyan mű ez, melyen át, akárcsak a pupilla mélyén a szemfenék erei, egy pillanatra közvetlenül válik láthatóvá a lélek állapota, a gomolygó káosz, éppen a formák megszilárdulásának pillanatában. Ez a versfüzér annak a formába-öntést közvetlenül megelőző formátlan-ságnak elszállott nyomait őrzi, melyből nem csak ez a

költemény, hanem az egész életmű kibontakozott. Így a *Medáliák* több szempont alapján is fontosnak látszik: önmagáért azért a lehetőségért, melyet ez a verstípus József Attila költészetében jelentett (jelenthetett volna) – és azokért a lehetőségekért, melyeket nem valósított meg, melyek átmentek a másikba, az életmű valóságos folyamatába. A *Medáliák*-sorozat (most nem csak a nagy költeményre, hanem holdudvarára, az előtte és közvetlenül utána írott, hozzá hasonló szerkezetű, rövid versekre is gondolok) nemcsak József Attila költészetének, hanem személyiségalakulásának is jelentős fordulatát jelzi. Ahhoz, hogy a későbbben oly jellemző analógiás-analitikus versig eljusson – a világban-lét érzékelésének olyan intenzitásáig, melyben a világ – mondhatnók a valóság – képei közvetítés nélkül képesek a belső tartalmakat saját formájukba transzponálni, át kellett jutnia azon a fogalmazásmódon, legalább egyszer, legalább érintőlegesen, amikor a felbukkanó képeket látszólag az analitikus logika mellőzésével állította egymás mellé. Ez a költői magatartás alapvetően idegen József Attilától – olyannyira, hogy a *Medáliák* páratlan érdekességét éppen az adja, ahogyan ezek a látszólagosan automatikus írással lejegyzett, gondolati szerveződés nélküli versek mégiscsak felvillantják a későbbben oly erős szekvenciális fegyelmet. Miért tűnik hát úgy, hogy az életút szempontjából oly fontosak ezek a versek? Azért, mert itt, a gyermek és a felnőttkor határán egy megkésett kamaszkor reakcióival engedi szabadon, s ezzel mintegy begyakorolja a spontán képalkotás lehetőségeit. Ezeknek a képeknek természetét látjuk eltérőnek a József Attila költészetére jellemzőektől.

A költő, aki mély és amorf, irracionális lelki tartalmait, szorongását, halálközelségét oly mesterien volt képes racio-

nalizálni, itt és talán egyedül itt „racionalizált” (lélektani értelemben) az irracionális mint esztétikai forma felé. Lehetséges-e, hogy azért, mert az a lelki tartalom, ami ebben a versben testet ölt, oly mélyen irracionális, diffúz, félelemkeltő, hogy ehhez képest még ez az irracionalitásra épülő mű is racionalizálásnak tűnhet? Vagy ez a lelki töltés másképpen irracionális, mint a későbbi verseket motiváló félelmek, feszültségek és hiány-pszichózisok? Elsősorban a felfogás felé hajlok; a *Medáliák* az irracionálisnak és a racionálisnak egészen különös, József Attilánál szokatlan határvidékén helyezkedik el. Mintha a racionalizálási, a formába öntési tendencia nem lenne kevésbé erős, mint egyéb műveiben; az építőkövek azonban, melyekből azt a házat emeli, amelybe a lélek önmagából kívülrre költözhetne, másféle anyagból készültek, mint egyéb verseiben.

Érdekes, hogy a füzér-szerkezetű József Attila-versek (köztük főként az *Óda*, az *Eszmélet*, az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról*) hasonlóan enigmatikus jellegűek, s nemcsak a költemények egészében, hanem részleteiben is. Feltételezhető, hogy a belső feszültség az egyes rövid versek végén nem jut el a feloldódáshoz; újabb és újabb, mindig másirányú próbálkozás, a téma (helyesebben a közvetlenül kifejezhetetlen lélektani probléma) forgása jelzi a vers belső befejezetlenségét. Az egyes részek között természetesen vannak lineáris összefüggések – ezek a versek azonban, ennek ellenére sem tűnhetnek sohasem egyértelműnek. Különös, hogy a versek alapegységei a hagyományos verstípusnak megfelelőek – a *Medáliák* kétszer négyes egységei feltűnés nélkül illeszkednek a huszonnyolcban írott négy soros strófaszerkezetek közé – az eltérés másutt, mélyebb szinten, feltehetően a költemény tudattalan indítékaiban van jelen.

Ahhoz, hogy a *Medáliák* megszülethetett legyen, feltétlenül szükséges volt a szürrealizmusnak az a kalandja, amit mint befogadó Párizsban, és mint alkotó már Budapesten tett magáévá József Attila. Magam Bori Imrénél kevésbé tartom fontosnak az avantgarde hatását költészetére – de hogy ilyen hatás létezett, és hogy képalkotására (inkább rejtetten, mint az életművének gyengébb darabjait kitevő valóban szürrealista jellegű szabadversekben) csakugyan hatással volt, az tagadhatatlan. A hatás legfontosabb csatornája a *Medáliák*on vezet át a nagy költészet áramába. A *Medáliák* képalkotása ugyanis megfelel, vagy legalábbis nagyon közel áll a szürrealista művészethez: nemcsak képei váratlanságával, irracionálisával, hanem azok kissé mindig félelmetes, borzongató jellegével is. Nevezhetjük-e a *Medáliák*ban felbukkanó képeket automatikus írás termékeinek? Spontaneitásuk ellenére sem hinném: ez a spontaneitás eleve stilizációba öltözött: a spontánnak látszó képek már megszületésük (pontosabban vizualizálásuk) pillanatában motiváltak. A szürrealista művészet automatizmusának ugyanis van egy nagyon fontos és értékelése szempontjából nem mindig tudatosított jellemzője. Az így felmerülő képek bizonyos értelemben valóban közvetlenebbül tükrözik a lélek és a világ találkozásának elsődleges aktusát – de ez a tükrözés, vagy talán helyesebb, ha fénykibocsájtásról beszélünk, ez a láttatás csak a lélek gerjesztett állapotában jöhet létre. Az a lélek tehát, amely a szürrealista alkotásban megmutatkozik, nem teljesen azonos a nyugalomban levő, önmagába révedő, vagy a világ megfigyelésében elmerülővel.

S a mesterséges öngerjesztés, a felkorbácsoltság állapota nagyon közel áll a hisztériához. Nem kívánok most a

hisztériával, sem mint lelkiállapottal, sem mint betegséggel foglalkozni – annyit azonban meg kell jegyezni, hogy egyáltalán nem csak negatívumait kell tudomásul vennünk. Számos műalkotásnak is hajtóereje – s ez alighanem különösen az irodalomra áll. A hisztériás nem-kontrollált szavakkal, nem a szokásos nyelvi logikával beszél – ezért csúszhat artikulátlan kifejezés a művészet másféle, többet megengedő artikulációjába.

Ez a szürrealisztikus világlátás szorosan kapcsolódik (úgy a kultúrtörténet, mint József Attila saját életútja során) a mélylélektan felfedezéséhez és elterjedéséhez. Éppen ezért tartjuk érdekesnek azt, hogy abban az időben, amikor a mélylélektannak oly szoros kapcsolatban álló szürrealizmus hatott József Attilára, akkor a freudizmussal még alig találkozott: későbbben pedig, analízise idején mintha ezek éppen ellenkezőleg, spekulatív logikája kifejlődését, sőt túlhajtasát eredményezték volna. Világosan látható ebből, hogy a freudizmus elsősorban mint gondolati probléma foglalkoztatta a költőt – amit költészetéhez hozzátett, az az érzelmek átvilágítása és ennek a fékevesztett aktivitásnak vállalása lehetett.

A gyermeki érzelmek feltámadását és ezzel az érzelmek szétáradását, a kontroll megszűntét tudatosan kellett átélnie; abba az öngerjesztett állapotba, ami a kései versek egy részének megírását lehetővé tette (*Nagyon fáj, Magány, néhány töredék* stb.), a pszichoanalitikus kezelés során meglazult gátak elsodrása és a tehetetlenség hisztériája egyaránt belejátszhatott. E kettő együtt, egymásból fakadottnan, egymást átjárva vezetett az olyan valóban szürrealisztikus, egyes részeiben automatikus és ösztönösen artisztikus szövegek megírásához, mint pl. a *Szabad ötletek jegyzéke*.

Ennek a vers- és szövegtípusnak (1928-tól 37-ig) volt előképe a *Medáliák* szürrealizmusa – nem a kontroll hiányának, de kontrollt mégis elfedő létállapotnak ígézetében.

Vajon valóban a lélek öntudatlan szándékossága-e, hogy a személyiség, és a személyiségre jellemző, saját-hangú költészet megszületése legélesebben egy olyan versben látható, mely témájában is a létre-érkezéssel, a világha-integrálódással foglalkozik? Aligha tarthatjuk véletlennek – bár el kell ismernünk, hogy az a babonás súlyos, jelentőségteli sugárzás is okozhatja, mely a *Medáliák*ból, rejtélyessége, irracionális tartalma miatt árad. Ez a tizenkétrészes költemény nem akar eredet-mítosz lenni – de szinte minden sorában azzá válik – azért, mert a világot, és benne az én-t, az én jelenlétét önmagában és a világban egy mágikus világkép törvényei szerint láttatja. A *Medáliák* a primer képi világ, a gondolkodás nélküli szekvenciák verse József Attila életművében. Lényege a titokzatos egyértelműség, a nem logikai – és nem analógiás – állítás – vagyis annak a világképnek állítása, amelyben az állítás nem az ellentétek kizárását jelenti, hanem, ha egyáltalán beszélhetünk ellentétekről, az ellentétek feloldódását a másneműségben. Ebben az értelemben a *Medáliák* csakugyan és jellegzetesen szürrealista vers, hiszen az, amit automatikus írásnak nevezünk, a lélek ősi elemeinek felbukkanása abban a formában, amit a felnőttkori gondolati logika már kirekesztett a felnőttkori gondolkodásból, s a felnőtt számára csak a művészet másféle logikája engedélyez, nem jelent strukturálatlanságot. Egyrészt visszatérés a gyermeki világlátásba (természetesen sohasem tisztán, hiszen a felnőtt-gondolkodás regrediálhat ugyan a gyermekibe, de a lélek – vagy értelem – megtett

útjának eredményeit sohasem törölheti el. Mondhatnók úgy is, hogy a gyermeki lélek ártatlansága sohasem térhet vissza, a regressziót, még ha a művészi alkotás szempontjából előre- és nem visszalépést jelent is, mindig megterheli a már leélt élet súlya.) A gyermeki gondolkodás sajátos logikája, mely attól, hogy nem ismeri a felnőtt-logika oly mély lelki fájdalmakat okozó lényegét, azt, hogy a jelenvaló minden más jelenvalóság lehetőségét kizárja, semmivel sem kevésbé szervezett annál – ahhoz azonban, hogy saját és sajátos szerkezetét felismerjük, el kell szakadnunk attól a másiktól, mely mereven behatárolja szemléletünket.

Mindenekelőtt az intencionalitást kell átértékelnünk. Így értjük azt, hogy a *Medáliák* nem *akar* eredet-mítosz lenni – s ami ezzel majdnem egyet jelent, identitás-mítosz sem. De identitás-mágiának sem látható – úgy tűnik, hogy minden intencionalitást nélkülöz. Varázsát éppen az a spontaneitás, a képeknek és a hangulatoknak az a váratlansága adja, amelyről nem tudjuk eldönteni, hogy mennyi benne az, ami az őstudat gomolygásából páráként száll fel s amit ebből tudatosan épít versébe a költő, és mennyi az, ami spontaneitásának erejével áttöri a formaalkotás cenzúráját, vagy e cenzúra meglazulása folytán átcsúszik rajta.

Igaza van Török Gábornak, Majoros Valériának abban, amit a vers csaknem minden értelmezője észrevett: az első *Medália* biztosan eredet-mítosz, és a költemény egészében számos életrajzi vonatkozással találkozhatunk. Nem kívánok ezeken részletről részletre végighaladni – inkább a költemény egészéből fakadó benyomásaimat szeretném rögzíteni. Nyilvánvaló, hogy ehhez néhány részlet alaposabb elemzésére is szükségünk van – ilyen mindjárt a vers felütése, a legrejtélyesebb első rész, a bizzarr és exotikus

elefánt-kép. Az imént említett kutatókkal összhangban magunk is úgy látjuk, hogy exotikumában mintha keleti hatás érvényesülne. Lehetséges, hogy Apollinaire Bestiárium-sorozatából vándorolt ide; nem tartom lehetetlennek a *Dzsungel könyvének* hatását; számunkra ismeretlen forrás, az akkori polgári szalonokban gyakori távol-keleti szobrocskák hatása is feltételezhető. Ez az elefánt csak részben jelképes, jelképisége: a hatalom a mozdulatlanság irodalmiasabb, stilizáltabb, dekoratív jellegű. Nem annyira spontán felbukkanó kép, nem is álom – inkább mesealaknak tűnik. Valószínű, hogy a költőt elsősorban a kép bizarrériája fogta meg, nem is annyira meghökkentő, mint inkább exotikus aurája, a táj, amit feltétlenül hozzá kell képzelnünk, s amit mégsem tudunk elképzelni. Valójában azonban nem is annyira a kép, mint inkább „története” váltja ki a ránk gyakorolt, ijesztően meghökkentő hatást. Ebben az első Medáliában félelmetes logikai abszurditás rejlik: Elefánt *voltam* – most már tehát nem vagyok az; *most*: lelkem ember – de a bőröm, a fülem, a testem? Az megmaradt volna elefántnak? akkor hát ki az az *én*, aki ez elmúlt, születés előtti lét szörnyű részleteit megtartja magának? A kérdés eldönthetetlen, a volt és a van, a test és a lélek, a kint és a bent egymáshoz viszonyított helyzete, a formális logika szabályossága ellenére – ellentétben a logika, a megértő értelem szabályaival! – meghatározhatatlanná válik.

Görcsös erőfeszítés ez, látszólag a képi világ természetességébe rejtve, a tudatot megszálló képi világ racionalizálására. Az *én* erőfeszítése, hogy a világba integrálódjék, hogy elfogadja a világot, melyben, a vers tanúsága szerint idegenként él: egy másik létezés határán, annak a létezésnek peremén, melyben a világtól elszakadottan szinte önnön

istenévé válik. Többen észrevették (Török Gábor, Széles Klára, Szigeti Lajos Sándor) a nagynak és a kicsinynek kiélezett váltásait a *Medáliák*ban. Kóros aránytévesztés ez, az ember önnön hatalmának, főleg határainak kiterjesztése: *s ha megrándul még bőröm az egek / hátamról minden hasamra pereg; / hemzsegnek majd az apró zsirosok, / a csillagok, kis fehérek kukacok* –.

A végtelenné növesztett én visszatükrözése, a magányosságból fakadó (mert érzelmileg határokat, érintkezési pontokat nem tapasztaló) ego-diasztole, a kései versekben majd ilyenformán fogalmazódik meg: *ki gondjaid magamra vettem; és: nem ember szívébe való / nagy kinok késeivel játszom*. Feltételezhető, hogy az én félelmetes istenné-növekedése, mely egyszerre jele és következménye az identitás és a lét teljes elbizonytalanodásának, s mely kényszeressége mellett a magánynak és a kontroll hiányának rémületével is eltölti a költőt, ez lesz majd az 1934-ben elhatalmasodó ártatlanság–bűn–bűnhődés komplexus alapja. A világba-illeszkedés vágya és lehetetlensége, e folytonos frusztráció vezet majd az istenné-emelkedés kényszerképzetéhez és az ebből fakadó büntudathoz. Itt, talán első felbukkanási helyén büntudatról még szó sincsen – itt a mágikus-mitikus világteremtés, az én világba-lépésének (a huszonhárom év belenövésének a világba) fokozatai olyan képekben valósulnak meg, melyeket a felületes szemlélő akár játékosnak is láthat; az az olvasó, aki valamivel jobban belemélyed világukba, a mese borzongató jelképességét, a félelmetes archetípusok démon-arcait ismeri fel bennük.

Ne tévesszen meg bennünket a versekben kétségtelenül jelenlevő szociális felelősségtudat (*Én is bádoghabokba borpadok, / de kélnék csengő és szabad habok; és őszi esték*

melege leszek / hogy ne ludbőrzzenek az öregek –.) Nincs olyan mű, mely egy versértelmezés szempontjainak (pontosabban koncepciójának) minden részletében megfelelné – ráadásul a másokért érzett felelősség nem ellentétes az isteni hatalom vélelmével. A világ- és az énkép nem egységes: ezért jellemzi a *Medáliákat*, talán legfontosabb jellemzőjeként az állítás kizárólagosságának hiánya. A tudatba beivódott szociális felelősségérzet a tehetetlenség görccseiben sem alszik ki, és a képek jellegzetessége az, hogy a gyermeki világlátásnak megfelelően és a gyermek valóságos világának képeiből építkezik. Éppen ezért találkozunk benne gyermekien gyengéd és érzelmes fordulatokkal is – annak ellenére, hogy az egész költemény érzelmi tónusát, mint azt későbbben majd kifejtem, semmiképpen sem tartom konpassióra készítőnek.

A bevezető elefántos kép még egy szempontból jelentős. Ebben az időszakban, és főleg a 27-től 28-ig írott *Medáliák*-ban feltűnően sok az állatkép, s ezzel párhuzamosan jelennek meg a triviálisak is. Olyan képek ezek, melyek sem ez időszak előtt, sem utána nem jellemzik József Attila költészetét. Magam ezt a megbetegedett lélek kóros tünete-ként, nem a kontroll meglazulásának, hanem a kétségbeesés öngerjesztő hisztériájának jeleként értékelem; a kései Gyömrői Edit-versek másra-irányuló agresszivitásának pár-jaként és előzményeként. Ebben a pszichológusok által feltehetően anális regresszióknak nevezett fázisban egyszerűen lehetünk tanúi annak a váagnak, mely az én-t hisztériás-gyermeki módon degradálni igyekszik, és annak a tendenciának, hogy a lélek ezt az én-t önmagából is eltávolítsa. E jelenség legjellegzetesebb formája a már 1929-ben megjelent, de még a ciklus részének tekinthető,

abból talán szerkezeti okokból, a mágikus 23-as szám sérthetetlensége miatt kimaradt, vagy későbben írott Medália:

Hiába, hogy tegnap sem ettem,
evett az ördög énhelyettem
csülköket, országot, jövőndőt.
S bár ő töltötte meg a bendőt –

helyén a holdaknak, napoknak,
vad ürülékeim ragyognak,
pecségei disznó halálnak!
Hancuroznak és muzsikálnak...

A *Medáliák* bevezetése olyan eredet-mítosz, melyben az emberi lélek megelőzően állat volt, s állati lényegétől, a fülek egyszerre reális és szimbolikus – mitikusan szimbolikus – megmaradásától nem is tudott megszabadulni. Kettős jelentőségét látom ennek a verskezdetnek: az egyik a mágikus-mitikus utalás az emberiség – vagy a lélek – ősalápotára, egy másféle, talán az emberinél rejtélyesebb, hatalmasabb totemistent formázó lét emlékezetére. A másik értelmezés triviálisabb és fájdalmasabb: az ember testiségére utal. József Attilánál ez, úgy tűnik, a kontrolltalannak, a tudattal befolyásolhatatlannak szinonimája. Test és lélek különleműsége József Attila számára sohasem jelentett metafizikai problémát – egyéb megnyilvánulásaiából azonban jól tudjuk, hogy a testbe-leragadottság milyen meghatározó élménye volt. A test és a lélek kettőzöttsége, s benne a testinek, s ebben az aktuális világképben az alantásnak, a lélek-alattinak szerepe a *Medáliák*ban különösen erősen látható.

A test és a lélek, az én és a külvilág határainak megingása több helyütt nyit olyan réseket e leginkább bizarrnak nevezhető versen, melyben az olvasó érzelmei megkapaszkodhatnak, s kialakulhat a veleérzésnek és veleszenvedésnek a József Attila-i költészetre oly jellemző katartikus hatása. Azonban még ezek a pontok sem képesek a konpassió egyértelmű, homogén érzelmét előhívni. Még bennük is megérezzük azt a félelmetesen borzongató, hideg tónust, ami az egész műből árad (*Lukas nadrágom kézzel takarom, / a kis kanász riva öleli át / kővé varázsolt tarka malacát; a cseléd lány könnye kovászba hull, / ne keress csókot, ez a ház kigyul*). A *Medáliák* bizarr képei elsősorban a hidegséget sugallják. Feltehetően szerepet játszik itt a valóban telet ábrázoló képekből áradó hideg – dehát valószínű, hogy éppen ezért kerültek téli képek ebbe a versbe. A tehetetlenség, fagyott levegő, a visszhangtalan csönd képei: *Csengess, a csengés tompa tóra hull. / Jéglapba fagyva tejfehér virág; lehet, hogy zörej, meredt éjjelen: lehet, hogy kép vagy ónos víz alatt; Borostyánkőbe fagy be az ügyész* – mintha legelső jelei lennének egy komolyabb, tudathasadásos elmezavarának, a skizofrének világát belengő és abból szétsugárzó hidegségnek. Távoli jelzés ez, hiszen a költemény csupa ellentmondás, nem tartható egyértelműen kórosnak és a skizofrén hidegséget számos részletének színes gazdagsága kompenzálja. Az életérzés azonban, mely belőle sugárzik, a lélek tárgyitalan szorongására utal, s ez a szorongás különböző szinteken látszik racionalizálhatónak. Inhomogén jellege ezért tűnik szinte egyedülállónak József Attila költészetében – talán csak az egészen késői, a „*Költőnk és kora*” idején írott költemények emlékeztetnek hangjára.

Dolgozatom csak egy későbbiekben elkészítendő, hosszabb elemzés vázlata. A *Medáliák* részleteinek, ezek összekapcsolásainak, a rejtett megfeleléseknek és ellentmondásoknak, a koherencia és inkoherencia viszonyának vizsgálata még hosszú időt vesz igénybe, és az életrajzi adatok pontosabb ismerete nélkül aligha lehetséges. A későbbi közlés reményében a *Medáliák* eddigi tanulmányozása során munkahipotéziseimet a következőkben foglalom össze:

1. Az 1928-as év meghatározó József Attila költészetében. Az ekkor kialakult analógiás-szekvenciális verstípust a szürrealizmus átmeneti megjelenése és egy többféle értelmezést megengedő, dalszerű forma előzi meg költészetében; ugyanennek az évnek végén, élettörténeti események következtében verseinek zártsága megbomlik, képek kontrolltalanná válnak. A „nagy költészet” vonulatát jelző versek alatt átvezető földalatti érként húzódik a *Medáliák* bizarr képekből álló sorozata.

2. Az első Medália részletesebb vizsgálata rávilágít arra, ahogyan a gyermeki, mágikus-mitikus világkép József Attila gondolati struktúrájában a formális logika tárgyává lesz. A versrészlet és az egész versfüzér borzongató hatása e kétféle világkép (a mitikus és a logikailag strukturált) együttes jelenlétével és inkompatibilitásával magyarázható.

SZABÓ FERENC S. J.

In memoriam Pilinszky

Latrokként
– Simone Weil gyönyörű szavaival –
tér és idő keresztjére
vagyunk mi verve emberek
(Pilinszky János: *Naplórészlet*)

A költői világképhez – Alig volt hatvanéves, amikor egy májusi estén – 1981. május 27-én – elragadta a szívroham. A háború után *Trapéz és korlát* című kötetével vonta magára a figyelmet. „Első versei méltán keltettek feltűnést, mivel fölényes és mégis természetes könnyedséggel olyan nehéz és bonyolult feladatokat oldott meg, aminőkre érett költők is csak verejtékező gyakorlatok, keserves megüjulások, veszélyek szerzette tapasztalatok után mernek vállalkozni.” (Sőtér István) Aztán „ideológiai” okokból, vagyis mivel katolikus világnézetet vallott, egy ideig hivatalosan „elfelejtették”. De az olvasóközönség nem. „Egy szép napon arra ébredtem, ez volt 59-ben, ugyanis tíz évig nem publikálhattam, hogy újra megjelent a kötetem (*Harmadnapon*). Azt hittem, mindenki elfelejtett, s az unokaöcsém feljön egy reggel, mert meg akartam venni néhány példányt, és azt mondja, már elfogyott. Nem akartam elhinni. Azt hittem, teljesen elfelejtettek. És azóta valóban van egy mély, érzékeny és megható kontaktusom az olvasókkal, akikről tulajdonképpen nem tudom, hogy kicsodák. Mégis teljesen rájuk gondolok, amikor írok...” (Interjú Hegyi Bélával)

Az utóbbi két évtizedben sorra jelentek meg vékonyka kötetei: mindig a régi versekből is közölt, hogy az egy-két

tucatnyi új terméssel együtt (e versek is egyre rövidebbek, négysorosok, sőt egysorosok lettek!) kitegyenek egy „kötet”. *Rekviem* (1964), *Nagyvárosi ikonok* (1970), *Végkifejlet* (1974), *Kráter* (1976) című kötetei mind tartalmaztak régi verseket is, csak az 1972-ben megjelent *Szálkák* jelentettek rendkívüliséget: 1971-ben mintegy hatvan új vers született. E kötet meglepetésszerűen szinte a kétszeresére növelte Pilinszky „életművét”. Szemlélete, ars poeticája itt sem változott, de mégis új, melegebb hangszerelést kapott költői világa. „Sorsszerű-személyes, emberi élmények szólítására egész költői világát újra hangszereli Pilinszky. A világról való szigorú, apokaliptikus látomás, a komor mennyország helyébe az emberi lét eseményeibe való belenyugvás, elfogadás és szeretet melegebb színeivel »átvérzett menny« került, a szabadvers-felépítésű »vers-szálkák« – nagy költészet jelenlétéről valló – egyszerűségével.” (A *Szálkák* borítólapján)

Pilinszky költői nyelvének fokozatos egyszerűsödése, nyelvi szegénysége, már-már az elhallgatás felé mutató tendenciája ars poeticájához, világnézetéhez vezet bennünket. Ő maga erről így nyilatkozott egy 1969-es interjúban: „Ha megkérdeznék, mi is az én költői nyelvem, igazság szerint azt kellene válaszolnom: valamiféle nyelvi szegénység...” És még korábban, 1967-ben így vallott: „...nem baj, ha valaki sokat ír, az se baj, ha keveset, az a baj, ha valaki túl sokat vagy túl keveset ír. Egy jó szonett nem rövidebb, mint a Háború és béke. Csak érezzem, hogy indokoltan írt keveset, fölfedezzem az alkaton, hogy miért írt olyan keveset. Én úgy vagyok, hogy... valamiképpen sakkipartinak érzem, akkor lépek, ha lépni kell. Nem az a fontos, hogy a madár hányszor csap a szárnyával, hanem hogy íveljen.”

Pilinszkynél tehát tudatos a szűkszavúság, a csendnek, a hallgatásnak is megvan nemcsak a poétikai szerepe, hanem – mint majd látjuk – világnézeti vetülete is. A modern költészet „áramában” kell majd elhelyeznünk a talán legmodernebb magyar költőt, hogy ezt jobban megértsük.

Pilinszky költészetét és világvépiét már többen igyekeztek elhelyezni a mai magyar lírában és az európai költészetben. Kabdebó Lóránt egy mélyreható tanulmányban („*A harmadik napon átélt passió*”, *Versek között*, 1980, 247 kk.) röviden összegezte ezeket a kísérleteket (Sőtér, Diószegi, Maróti, Rónay György, Németh László, Bányai János, Beney Zsuzsa, Vas István, Szabolcsi Miklós . . .), de módosította is a korábbi értelmezéseket. Részben Beney Zsuzsa meglátásait követve találóan ezeket írja: A Pilinszky-vers „őskori kövületre emlékeztet, melyben a természet megőrizte változatlanul egy korábbi lét [...] képletét. Vagy mint a Passió-játékban, ahol átélve elismétlik a már rég kész, lezárt történetet. Tulajdonképpen ilyen ismét és ismét megélt Passió minden Pilinszky-vers [...]. Mi az a vonzóerő, ami az ősképnél fogva tartja, amiért benne világát teljesen kifejezhetőnek véli? [...] Az egyedüllét, amely az evangéliumi elbeszélésekben fogadta a vártat és fel nem ismert, és a bekerítettség, amely minden jelenettel a közelgő halálra, a bizonyos végre emlékeztet...” (Kabdebó, *i.m.*, 252–253.)

A lágérélmény, a háború rettenetének emléke, a pusztulás képei (*Frankfurt, Francia fogoly, Harbach 1944*) szinte állandó „kellékei” lesznek költészetének. Rónay György állapította meg, hogy „Frankfurt egyik első példája annak, hogyan teremti meg Pilinszky a valóság legeldobáltabb, legütöttebb-kopottabb kellékeiből, akárcsak Beckett, a kor végleges elidegenedésének gyötrelmes mitológiáját és

szimbolikáját”. (Idézi Fülöp László, *Pilinszky János*, 75.) Az *Apokrif* látomása apokaliptikus erővel érzékelteti a költő alapélményét:

Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten
a haragos ég infravörösében.
Így indulok. Szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.
Nincs semmije, árnyéka van.
Meg botja van. Meg rabruhája van.

Ez az alaphang – költői „képlet” – átíveli Pilinszky egész költészetét. Még a *Szállkák* melegebb tónusú költeményeit is állandóan „disszonáns” elemek zavarják (vesztőhely, hóhér, ítélet és kivégzés). Hiába – a bűn miatt – nincs itt végleges harmónia; az elveszett paradicsomot soha meg nem találhatjuk. Az *Apokrif* tékozló fiújának otthon utáni sóvárgása itt is felbukkan:

Mindíg az elhányt bádogkanalat,
a nyomorúság lim-lom tájait kerestem,
remélve, hogy egy szép napon
előnt a sírás, visszafogad szelíden
a régi udvar, otthonunk
a borostyán csöndje, susogása.
Mindíg
mindíg is hazavágytam.

(Egy szép napom)

Valami nagy tragédia szereplői vagyunk mind emberek –
bűnösök és ártatlanok (de ki ártatlan?) –, a végkifejletet

várjuk, mert az elveszett paradicsomot visszafelé hiába keressük, csak előre találhatjuk meg, amikor majd a Bárány asztalához ülhetünk a végső lakomán. Addig árván, dide-regve „csillaghálóban hánykódunk”.

...Vergődésünk testvérünket
sebzi, fojtja meg.
Egymást túlkiáltó szónkra
visszhang sem felel;
öldökölnünk és csatáznunk
nincs miért, de kell.
Bűnhődünk, de bűnhődésünk
mégse büntetés,
nem válthat ki poklainkból
semmi szenvedés.
Roppant hálóban hánykódunk
s éjfélkor talán
étek leszünk egy hatalmas
halász asztalán.

Éjszaka, tél és hideg, pusztulás, rabság, hasztalan szenvedés... – folyton-folyvást visszatérnek a „sötét mennyország” képei. A *KZ-oratóriumban* a Kisfiú szavával így vall a költő:

Boldogtalan a pillanat, mikor
fölfedezi az árva önmagát,
s arra gondol, hogy másnak is
fontos lehet e kéz, e görbeség,
s azontúl arra vágyik, hogy szeressék.

A *Nagyvárosi ikonok* is megdöbbenő képpel kiáltja világgá ezt az éjszakai árvaságot:

Te megpróbáltad azt, amit
senki se merészelt, te árva!
fényeskedjék neked az éj
öröküres monstranciája.

Ez már a „kreatúra” árvasága, amely elveszítette Napját – „Isten meghalt” –; a pusztuló teremtés képei jelennek meg. Mert ha a Fényforrás eltűnik, a visszfény is elenyészik. „Nem válthat ki poklainkból semmi szenvedés!” Emberi szenvedés nem; egyedül az Isten halála, Krisztus passiója és keresztye.

A Paradicsom csak előre található meg, ezért várja a végítéletet, amikor „az Atya mint egy szálkát visszaveszi a keresztyet”.

Akkor azt mondjuk: szeretlek. Azt mondjuk:
nagyon szeretlek. S a hirtelen támadt tülekedésben
sírásunk még egyszer fölszabadítja a tengert,
mielőtt asztalhoz ülnénk.

(Mielőtt)

Pilinszky világnézete – Anélkül, hogy tovább elemeznénk a költő világképét, úgy ahogy az verseiben tükröződik (természetesen ez a kép vagy képlet sokkal gazdagabb, változatosabb, semmint az előbb érzékeltettük), Pilinszky világnézetének mély gyökereit szeretnénk megvilágítani; és itt főleg prózai írásait, nyilatkozatait, meg „lelki rokonait” (Doszt-

jevszkij, Simone Weil, Pierre Emmanuel) vesszük figyelembe. De mindenekelőtt szólnunk kell a modern költészet alapvető világnézeti háttéréről.

A szimbolizmus utáni költészet (nálunk – talán József Attilát kivéve – tovább él a szimbolizmus) nem érthető a klasszikus esztétika, a tiszta irodalom távlatában. Már Mallarménál és Valérynél is – túl a tisztán verbális, nyelvi kutatásokon – egy bizonyos kritikus lelki tapasztalat, egy tragikus küzdelem jelei figyelhetők meg. Mallarmé Casalis barátjának az Istennel vívott küzdelemről beszél. Valéry pedig – a „tiszta költészet” páratlan mestere – utolsó könyvében (*Mon Faust*) az ember lelki harcáról tanúskodik, aki egész életén át éleslátóbb akart lenni, mint Faust és Mefisztó egyszerre. Mallarmé és Valéry elvetették a transzcendenciát, az „üresség”, a „nihil” tapasztalatának örvényeit nyitották meg. Egy ideig azonban még – a szimbolizmus hulláma tovább árad – a lelki tapasztalat ambivalens. Jellemző, hogy Rimbaud „villanásai” egyszerre ihletik Claudelt és André Bretont. Rimbaud „látni” akar, megismerni az ismeretlent az érzékek felforgatása révén, teremtő megismerésre áhítozik. A költői megismerést az abszolút megismeréssé, „tudássá” akarja átformálni valami titkos alkímia révén. E természetellenes törekvés sikertelenségét látva a fiatal Rimbaud elhallgat. De jönnek a szürrealisták, akik a teremtést összezúzva, az automatikus írás segítségével „újra akarják teremteni” a világot. André Breton kijelenti, hogy a szürrealizmus egyetlen ambícióját az a reménység táplálja, hogy sikerül megtalálni azt a pontot, ahol az igen és a nem egybeesnek, és ahonnan újraszülik a világot. A rombolás gyönyörében Isten attribútumait tulajdonítják maguknak: a teljes szabadságban az emberi alany mindenhatóságát vélik

megélni. Az abszolút (mágikus) tudás valami misztikába vezet. Száműzik a szépséget, megkezdődik egy bizonyos dehumanizálódás.

A modern irány tehát a tiszta kreativitásra törekszik, a valóság mágikus átalakítására. Szétzúzzák a teremtetést, hogy valami egészen újat teremtsenek. A szürrealizmus nemcsak művészi irány volt, hanem lelki jelenség, „fekete misztika”, világnézet. Nemcsak a racionális gondolkodástól akart megszabadulni, hanem egyszerűen minden értelemről. El akarta vetni mindig és mindenütt a tudatos ész (sőt: a tudatosság előtti szellemi élet) ellenőrzését, hogy az irracionálisnak engedje át teljesen a teret, és így felszabadítsa az emberben az *Übermensch*et, aki istenné teszi magát. Az abszurd irodalomban pedig a legradikálisabban jelentkezik ez a lázadás. Gondoljunk az ateista Beckett-re, akinek abszurd drámáiban és regényeiben nem történik semmi, csak éppen az, hogy leírja, illetve elmondják az értelmetlen szavakat. A dolgok „megnevezhetetlenek”. Az ember teljesen elidegenedett: halott a szégyenérzet, halott a könyörület, az ember és az állat közötti képzelt határ összeomlott, valamennyien degeneráltak, eszelősök, haldoklók vagyunk. „Az egész világegyetem hullaszagot áraszt.” Az Isten halála után ez az ember halála; az ember halálát pedig követi a szó (a beszéd, az értelem, a kommunikáció) halála, ahogy Pilinszky barátja, a katolikus Pierre Emmanuel (az *Apokrif* francia fordítója) magyarázza.

De Emmanuel, és vele Pilinszky ezt vallja: „Valójában Isten nem halt meg, sem a nyelv. Az Isten halála lehetne az a szigorú meggyőződés, hogy az ember Isten nélkül van, véglegesen; és hogy ebből bátorságot kellene meríteni – ez az ember egyedüli dicsősége –, hogy visszautasítson min-

den bálványimádást [...] Az Isten halála jelenti az Isten iránti érzék elvesztését vagy elfojtását is, vagy az emberi lélek meddőségét. Egyes szellemek számára viszont – akik tudatában vannak annak, hogy Isten van és nem akarják elviselni Jelenlétét – Isten halála nem más, mint Isten meggyilkolása: alapvető szándékuk, folyton eleven elhatározásuk az, hogy meg akarnak lenni Isten nélkül, azt akarják, hogy Isten ne létezzék az ember számára, hogy így az emberi személy csak önmagától kapja értelmét, és így teljesen autonóm legyen [...] Ami pedig a nyelv halálát illeti: egyesek szántsándékkal keresik ezt, hogy lássák, meddig lehet elmenni a Semmi útján; mások többé-kevésbé öntudatosan elszenvedik, fecsegésüket a gondolkodástól idegen szószaporítás férgé pusztítja, és ez a szüntelen szócséplés semmiféle valóságot nem ragad meg [...] Lehetetlen kapcsolatba lépni létünk mélyével (vagy magasságával), ha az állandó szórakozottságban, minden összeszedettség hiányában folyton-folyvást menekülünk önmagunktól. Innen van az, hogy a modern nihilista újra felfedezte a közölhetetlent, de nem mint a kommunikáció forrását és alapját, hanem mint a végleges némaságot, amely létünk minden kommunikációjától megfoszt.” (Pierre Emmanuel, *La Face humaine*, 69–70.)

Ahhoz, hogy költő legyen, az embernek lennie kell. Csak így tud állítani, megjelölni, kontesztálni, prófétálni. Csak a létező beszél, és csak az létezik, aki kommunikál, szól, párbeszédet folytat, egyszóval: szeret. A megtestesülés titka éppen ezt tanítja a keresztény költőnek: Szólni annyi, mint szeretni. A költő a szó őrzője, a „szóbeli teremttel” eljut a kezdethez; a teremtmény én a költői valóságot hozza létre. Ez a költői teremtmény hiábavalóságának és ugyanakkor ingyen-

ségének, vagyis a teremtető szeretetnek az élménye. „Beszélni annyi, mint szeretni.” Ha szólok, valakihez szólok. Hozzád beszélek. A szolilokvia végül is lehetetlen. A párbeszéd, akár virtuális, akár reális, megnyit a Másik felé. E transzcendencia elismerése mélységet nyit meg: a saját semmiségemet. A Semmi a Mindenre vágyik. És ez lehet az imádság kezdete: megnyílás a végtelen Te felé. Az „én”-ek – mi, a létezők együtt – megnyílnak az isteni Jelenlétnek. Az ima megnyílás az Örökkévalónak. Szemtől szembe. „Lényünk, ha teljesen megnyílna, azonos lenne Istennel. Azonos vele a tökéletes alázatosságban: teljesen megnyílni annyi, mint teljesen átadni önmagunkat, teljesen ráhagyatkozni a Másikra.” (Emmanuel, *i. m.*, 152–155.)

Mindebből következik, hogy a csend és a beszéd egyaránt lehet ambivalens. Az önmagát istenítő költő, aki mindenkitől és a transzcendens Te-től elszigetelődik, befalazza magát, és saját poklát teremti. Elnémulása a szeretet tagadása. Ugyanígy a „szórakozott” beszéd is lehet pusztá szócséplés, mert nem ragad meg semmit a valóságból, nem „mond” semmit, nem történik semmi a szavak mögött. Légüresség. Ezzel szemben az a költő, aki szereti nemcsak a nyelvet, hanem a szellemet is, amely megnyilatkozik benne, egyre inkább interiorizálja a nyelv iránti szeretetét, és egyre inkább érzékennyé válik a szellem igényességére.

Ha a hívő, alázatos lélek a szó (transzcendens) logikáját követi, a megtestesülés Ige mozgásába kapcsolódik. Egy bizonyos ponton az alázat néma imádságba torkolthat. Viszont az is igaz, hogy a teljes csend lehetetlen. Az író-költő hiába kísérli meg annyira lerombolni a szavakat, annyira a lényegesre redukálni a szót, hogy a léttel egyesüljön. Hiába próbálja „megsemmisíteni az időt” (Breton): a teljes imma-

nencia, az ubikvitás és a teljes egység álma illúzió, míg az időben és testben élünk. Ez csak a végső állapotban lesz lehetséges, „a kommunikáció örök békéjében és csöndjében”, ahogy Pilinszky magyarázza *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című előadásában. „A valódi érték (túl a publikációk zűrzavarán, a kommunikáció örök békéjében és csöndjében) terített asztal, amihez mindenki hivatalos, ahol mindenki jóllakhat, anélkül, hogy bárkit is megrövidítene. Az isteni kontextusban legtöbbször más, aki az értéket megéli, s megint más, aki esetleg megírja. Mit számít? Isten az, s egyedül ő az, aki ír: a történesek szövetére vagy a papírra [...]” „A nyugat festészete a XIII. és XIV. század körül a mozdulatlanság potenciális univerzumából kilépve a reneszánszon át a barokk mozgásviharáig a szabadság problematikájának vásznait festette, miközben keleten az ikonok mozdulatlanok maradtak, s egyedül intenzitásuk hullámozása vallott örök evidenciával mindarról, amit az időben lehetetlen volt kimondaniok.” De a „keleti” Dosztojevszkij és a „nyugati” Simone Weil, akik jelen századunkban megírták „az emberi massa leghitelesebb passzusait”, példa arra, hogy „a képzelet drámája egy és oszthatatlan”. „S miközben a felszínen – az üdvösség előadásával – a tévedések és a tévelygések legkülönbözőbb variánsai és rögtönzései zajlanak a tükrök és a hétköznapiak kölcsönhatásában, a mélyben töretlen az egység, a tehervállalás, az igazság szeretete, a megrendültség és engedelmesség folyamatosága. Igaz, ennek az egységnek és folyamatosságnak csak időnként művészet, csak időnként irodalom a neve. Mit számít? A képzelet valódi történetében a hallgatás olykor fontosabb minden leírt mondatnál. És itt – utoljára – arra a kép nélküli képzeletre, a képzeletnek arra a végső és

kifogyhatatlan forrására, testvéri csöndjére gondolok, amit semmiféle zajjal nem lehet elnémítani.”

Az *Ars poetica helyett* című előadás tovább mélyíti e gondolatot: „A tények mögül száműzött Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét. Ami nyomot hagy rajta, oly végzetlenül igénytelen, hogy kérdéses, valaha is föl tudunk érni hozzá? Ha lehet megkülönböztetést tenni, a köztük beállott csend többé már nem is annyira a költészet érinti, mint magát a költőt kötelezi, élete egészét követeli már, s nem lehet nem eleget tenni a hívásnak, ha mindjárt a végleges és tökéletes elnémulás kockázata árán is.”

Az „Isten halálát” idéző mondat, amely már az előző előadásban is szerepelt, az emberi dráma – az Isten nélküli és ezért embertelen világ (Auschwitzra utal a költő!) tragédiája – egyetemes sebeket ejtett a mindenségen, és a költészetet is végképp kérdésessé tette. „Auschwitz után nem lehet már költészet.” (Adorno)

Tudjuk, hogy Dosztojevszkij, Pilinszky egyik mestere még Nietzsche előtt megélte Isten halálát, egész életén át Isten létének és az ártatlanok szenvedésének kérdése gyötörte. De végül is a hit megértette vele, hogy Isten Krisztusban valóban meghalt, és azért van megváltás. Krisztus maga az igazság és az élet. Dosztojevszkij – Gide találó szavaival – csődöt látott ott, ahol Nietzsche a diadalt énekelte, vagyis az ateizmusban, az antiteizmusban. Nietzsche megtalálta az emberfeletti embert, Dosztojevszkij az emberré lett Istent, aki által az ember Istenné lehet.

Dosztojevszkijjel Pilinszky világában mozgunk. A magyar költő versei és vallomásai elmondják, mit köszönhet a nagy orosz „prófétának”. *Ars poetica helyett* című írásában olvasuk: „Albert Camus a »Sziszfusz mítosza« című könyvében

szemére veti Dosztojevszkijnek, hogy fölismerve a világ abszurditását, mégse írt abszurd regényt, hanem a hit vigaszába menekült. Csakhogy a világ abszurditásának fölismerésén túl – és épp a menekvés irányában – van egy még következetesebb, ha úgy tetszik, még abszurdabb lépés, s ez a világ képtelenségének a vállalása. Ilyen értelemben igaz, hogy »Dosztojevszkij válasza az alázat« [...], csakhogy ez az alázat – magunkra venni a világ képtelenségének súlyát, mintegy beöltözve a lét és tulajdon ellentmondásainak terhébe – minden, csak nem meghátrálás.”

Jézus és minden ártatlan szenvedő, valamint a bibliai „szegények” vállalják a világ képtelenségét. A „szegények” tehervállalása az isteni megtestesülés időtlen előképe”. Nemcsak a világháború botrányáról – Auschwitz rettenetéről és az KZ-táborok „emberarcú barbárságáról” – van szó, bár ez a tragikum Pilinszky egyik alapélménye és „sötét mennyországának” ihletője, hanem a lét abszurdításáról, az Isten halála (a hit elvesztéséből fakadó magány, csönd, pusztulás...) rettenetének megéléséről. Kabdebó Lóránt mélyreható meglátása szerint ez „a harmadik napon átélt passió”. Ez tükröződik Pilinszky lírájának színeképében. Pilinszky maga ezt így magyarázza: „A halottaknak senki előre nincs szükségük többé, mégis külön-külön, és mindenkinél makacsabban hívnak minket. Ez a meghívás azonban túl van a közöny, túl a részvét és lázadás, sőt valamivel még a mozdulatlan kétségbeesés, egyszóval a katasztrófa még mindig világosan kivehető határán, és egyenest a szeretet sötétjébe kalauzol. [Kiemelés tőlem. Itt Keresztes Szent János misztikája ötlik fel, akit Pilinszky annyira kedvelt.] Mivel először itt, és egyedül itt részesülhetünk mindeinkből kifosztott és kiforgatott meghívóink romolhatatlan

kincseiből, királyi adományából, ami nem egyéb, mint a mindenségben az egység bátorlalanul boldog és először biztos megtapasztalása. Szakasztott úgy, ahogy a keresztlevélt követően a tanítványok is mozdulatlan maradtak, mielőtt a föltámadás hasonlíthatatlan intimitását hírül vették.” (*Ars poetica helyett*)

A Vatikáni Rádióban Simone Weilről szólva így következett: „Átéltve a kor meghasonlásait, kompromisszumok nélkül, a küszöbön állva – Simone Weil épp a nagy közvetítőnek tűnik, akinek képtelennek látszó vállalkozását végül is a legfőbb zsenialitás, a szeretet zsenialitása szentesítette Isten és ember előtt.” Végül kedvencének a Keresztről szóló elmélkedését idézte.

Pilinszky mint költő nem a tételes vallásosságban adott kifejezést világnézetének, hanem – miként Simone Weil – megrendítően megfogalmazta igényeit korunkkal szemben a szellem és az örök emberi nevében. A kereszt humanizmus, a szeretet zsenialitása nevében. Istenre beirányított lelkét, miként Simone Weilét, szegek járták át: túl a téren és az időn, a világegyetem központjára volt felszegezve – oda, ahol Krisztus keresztje áll. Mert a rossz, a bűn átjárja a világot, és a lelket elválasztja Istentől. A bűn által az ember elszakad az élő Istentől – így számára Isten halott.

Túl a téren és az időn, ebben a széttört világban valami szakrális dráma elemeit gyűjtögette („megnevezve” a dolgokat, lényeket, állapotokat: „*Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins*”, Heidegger). Túl a naturalizmuson, de túl a szürrealizmuson és a mai abszurd drámán is, a szakrális cselekmény „valódi állítmányának meredékét” kereste, vagyis a transzcendens történetét, amelyet a mai színház már nem érez és nem érzékeltet. Ezt a drámák drámájában, a

szentmisében vélte megtalálni, amely az egyszeri, de örökre érvényes keresztáldozatot jeleníti meg. Krisztus önátadása, végső önküürítése és halálig menő alázata a legfőbb szeretet intenzitásával átizzítja a teret és az időt. Ez a szeretet drámája a szabadságban: ez a megváltás.

Ebben az irányban kutatott Pilinszky, előre fülelve a halálos csöndben – az Isten halála utáni csöndben, lépésenként meg-megállva, szinte már-már teljesen elnémulva a jövő és az alkotás éjszakájában. Megélte a mai művészet agóniáját, az abszurdot, amely annyira jellemzi kultúránkat, ugyanakkor a szépség és a szeretet szabadsága után vágyakozott. Ezt a valóságot jelképezi a passió és a kereszt. De nemcsak a keresztben hitt, várta a feltámadást is:

És fölzúgnak a hamuszín egek,
hajnalfele a ravensbrücki fák.
És megérzik a fényt a gyökerek.
És szél támad. És fölzeng a világ.

Mert megölhették hitvány zsoldosok,
és megszűnhetett dobogni szive –
Harmadnapra legyőzte a halált.
Et resurrexit tertia die.

(Harmadnapon)

„A szigorú filológus”: Koltay-Kastner Jenő*

A harmincéves Kastner Jenő (a Koltay előnevet csak 1936-tól használja) 1922-ben az Egyetemes Philológiai Közlöny ama nevezetes számában publikálta *Amadé gáláns versei* című tanulmányát, amelyben Petz Gedeon Heinrich Gusztávot, Tolnai Vilmos Riedl Frigyes, Dézsi Lajos Szilády Áront búcsúztatta.¹ A „hunyt mesterek” mindegyikéhez volt többkevesebb köze. Sziládyban ő is azt tisztelhetette, amit a Dézsi-nekrológ kiemel, hogy ti. a nyolcvanöt évet megélt Áron apó „még ült Nagykőrösön Arany lábainál” (egy másik túlélő Arany-kortárssal, kisdiákként, maga is kapcsolatba került: helyesírási kérdéseivel „Gyulai Pálhoz fordulhatott tanácsért”); Heinrich Gusztávnak és Riedl Frigyesnek pedig tanítványa volt a pesti egyetemen.²

Német szakos is lévén, a germanista Heinrich különösen inspirálhatta. Tudósi alkatát is követni látszik, mert amit a búcsúztató a „fáradhatatlan munkásságú” Heinrichről hangoztat, az Koltay-Kastner pályájára és habitusára is rászabható. E szerint „Heinrich Gusztávot alapos tudományos képzettsége, széles körű műveltsége, töretlen munkaejeje

* Előadásváltozata elhangzott a Koltay-Kastner Jenő születésének centenáriuma alkalmából rendezett szegedi ülészen. 1993. január 5-én.

és szellemének frissessége korán hivatottá tették arra, hogy tudományosságunk és oktatásügyünk körében vezető szerepe legyen. [...] Valósággal úttörővé vált azzal, hogy *a magyar és német szellemi kölcsönhatások* tudományos vizsgálatát tűzte ki főfeladatául [...] Mindig figyelemmel volt a többi európai irodalomnak jelenségeire és kapcsolataira is s ezen az alapon irodalomtörténetünkben *az összehasonlító eljárást és a tárgytörténeti kutatást* honosította meg. Nagy érdeme volt *a philológiai módszer* szigorúbb alkalmazása, valamint az is, hogy a magyar tudományos kutatás eredményeit a német tudós körökkel igyekezett megismertetni [...] arra törekedett, hogy minél több megbízható ismeretet közöljön, pozitív tényeket és adatokat fürkészen, és mindig idegenkedett a túlzó eszményítéstől, az érzelgősségtől és az üres, nagy hangú szólásoktól.” Íme, az irodalomtörténetíró Koltay-Kastner Jenő találó jellemvonásai, csak a német helyett kell olaszt értenünk.

A magyar-német-francia szakos Kastner Jenő 1913-ban Eötvös *Karthusija* és Sainte-Beuve kapcsolatából doktorált, de nemcsak a németet, a franciát is „odahagyta” az olasz kedvéért, amit már „az élet egyetemén”: az észak-szicíliai Carini fogolytáborában tanult meg oly tökélyvel, hogy még ott lefordította Dante *Új életét*. A karpaszományos műfordítónak a lágerparancsnok engedélyező pecsétjével hitelesített *Új élet*-kézirátát aztán kuriózumként közszemlére is tették: 1921-ben, Dante halálának 600. évfordulóján bemutatták a budapesti Dante-kiállításon.³ 1921-ben féltucat Dante-dolgozatot is publikált, az Amade-tanulmánnyal együtt azonban egyszersmind már 1925 előtt közreadta olyan fontos olasz-magyar kapcsolati publikációit is, mint a Csokonai-, a Faludi-, a Felvinczi-dolgozat, mint a XVI.

századi erdélyi udvar olaszos kultúráját vagy a XVIII. századi magyar költészet olasz ösztönzéseit felmérő tanulmány.

Amit Heinrichől tanulhatott, azt az említett dolgozatok forráskezelésben, alapos német szakirodalmi tájékozottságban, módszerben egyaránt gyümölcsöztetik. Egyenesen Heinrich emlékének szólhat az Amade-írás gazdag német költészeti példaanyaga. Heinrich a majdani italianistát is befolyásolhatta, 1882-ben megjelent Boccaccio-könyvével bizonyosan. Koltay-Kastner pályakezdő műveiben a másik mester: Riedl Frigyes ösztönzései is jelen vannak. Az olaszul, németül, magyarul is megjelent *Az első magyar opera* (1924) céloz is erre az inspirációra.⁴ Kimutatván Felvinczi György *Comico-tragoediája* (1693) és a Sbarra–Cesti-féle opera buffa, az *Il pomo d'oro* (1666) rokonságát, így emlékezik vissza Riedl ujjmutatására: „Raspigliosi megalapítja az opera buffát. Ez a parodizáló opera, végső fejlődésében Offenbach révén jó ismerősünk. Tényleg reá gondolt Riedl Frigyes is, amikor Felvinczi drámáját egyetemi előadásában tárgyalta”.⁵ De van egy húsz évvel későbbi Riedl-utalása is Koltay-Kastner Jenőnek. Egyik legfontosabb tanulmánya, *A magyar irodalomi barokk* (1944) kezdődik Horváth János és Riedl Frigyes nevével, s ez a hivatkozás megint visszamutat az egyetemi éveikig.⁶

Petz Heinrich-nekrológja „a philologiai módszer szigorúbb alkalmazását” hangsúlyozta. Tolnai Vilmos megemlékezése szerint Riedlben „az aestheticust a szigorú philologus mindig támogatta”. Ezt a mesterei által reprezentált „szigorú filológiát” művelte magas szinten Koltay-Kastner Jenő is. Azt értve filológián, amit Riedlről szólva Tolnai Vilmos értett rajta, hogy ti. „a philologia az irodalomtudománynak az az előkészítő, alapvető foka, amelynek tárgya a

szöveg, célja és feladata a szövegnek mindenoldali megállapítása, s elhárítása minden akadálnak, mely a szöveg teljes és tárgyilagos megértésének útjában áll”. Tolnai kis Riedl-portréja szerint a mester „tanulmányai nemcsak tudós értekezések, hanem önmagukban is remek műalkotások. Ezek a sajátosságok tették őt a próza virágjának, a tanulmány-nak, az essay-nak mesterévé”. E tekintetben lazább, majd-hogynem hiányzik is a Riedl–Koltay kapcsolódás. „A szigorú filológus” ritkán enged az esszéisztikus hang hívásának, az „aestheticizmus” vagy a „psychologizmus” irányának – ahogy Tolnai az esszé két nemét megkülönbözteti. („Az első az emberen keresztül keresi az alkotást, a másik az alkotáson keresztül az embert” – mint Arany és Gyulai vagy mint Kemény és Péterfy.)

Nem gyakori nála még az efféle színesebb fogalmazás-mód sem: „A Margit-legenda életrajzának fénykora a Posilippo alján, Nápoly tüzes ege alatt játszódtott le”;⁷ „Pázmány-nak a gráci tanári karban” egyik „benső barátja” a „középtermetű, kövérkés, élénkszemű, göndör és gyérszakállú, vele teljesen egyívású tanártárs volt [...]: Lamormaini Vilmos”;⁸ „Dante a középkornak épít. Kis kápolnát az Új Életben, székesegyházat a Divina Commediában. De a kápolnában kicsiben már megvan a székesegyház.”⁹ Ettől a hangvételtől – vagy inkább vélt végleteitől –, a „túl familiáris stílusfordulatoktól” el is határolja magát, amikor az irodalomtörténeti kézikönyv (közönségesen: „a spenót”) I. kötetének Gerézdi Rabán által éppen hogy nem tömegétkeztető-főzeléknyelven írt Balassi-fejezetét ily bírálattal illeti: „Váratlanul merülnek fel továbbá ennek a cikkelynek a folyamán, az egész kötetten végigvonuló, némileg magyarázó jellegű, szép fejtegető prózával szemben, olyan kissé túl familiáris jellegű

stílusfordulatok is, melyek kirínak belőle (»Balassit fűtötte az érvényesülés vágya, de apjától örökölt politikai *priuszával*, a Habsburg-Magyarországon nagyobb karrierre aligha lehetett reménye« 450. 1.; »Balassi mint valóságos *enfant terrible* garázdálkodott a lassan konszolidálódó feudális világban« 450. 1.; »Magyar főúr és jeles vitéz a végek közelében vár nélkül – ez már a *teljes lecsúszás*« 450. 1.; »A Fulviának nevezett *ismeretlen bölgy is feltűnik a láthatáron*.« Uo.).¹⁰

Koltay-Kastner Jenő stiláris „familiaritás” helyett az értekezés szigorú fegyelmű pontosságára és szűkszavúságára törekedett, s legfeljebb egy-egy ízes adagiumos kiszólást, köznapias kiemelést engedett meg magának. Íme: „Hogy azután ezek a formák oly magyaros rhythmusban *bokáznak*, abban kell látnunk Amade költőelődjeinek és a népdalnak hatását. Az elegáns világfi *nótázni* kezd”;¹¹ „Kazinczy nem rokokó-természet. Az operaszöveget színművé érzelmesíti, az áriákat elhagyja vagy prózában *összerántja*”;¹² „föl merem vetni a kérdést, nem lehetett volna-e a nagyközönségnek szánt, szép kiadással együtt a kritikai kiadás kérdését is, *két sütetre, de egy lepényből* valamiképpen megoldani”.¹³

„A szigorú filológus” szó- és kifejezéskedvelő, szótárszerető alkat. Rá különösen áll, hiszen kiváló lexikográfus lett, amit Riedlről Tolnai fontosnak tart kiemelni: hogy „élvezettel olvasott szótárt”, hogy „A szó legszűkebb értelmében vett ’philologos’, ’szókedvelő’ volt”. Kastner Jenő az lehetett már a szicíliai fogolytáborban, ahol úgy tanulhatta, éppen úgy gyűjtögethette a „színes italianizmusokat”, ahogyan Faludi Ferenc szedegette össze azokat Rómában a gyóntatóatyák Palazzo dei Penitenzieri-beli szállásán a szakácstól vagy a takarítónőtől. Ezt a szógyűjtő, nyelvtanuló, latinul, olaszul,

franciául verselő polyglott Faludit az e nyelvekben szintén otthonos Koltay-Kastner kimondatlanul is azonosuló átéléssel festi. Ha mégis van egy titkos esszé-árnyalású műve, akkor az *Omniarium*ról írt dolgozata az. Érdeemes lenne egyszer összevetni Faludi kedvvel szemelgetett színes szavait, kifejezéseit a Koltay-nagyszótárak anyagával: nem került-e bele az *Omniarium*ból egyik-másik?¹⁴

Koltay-Kastner Jenő pályaképe nemzedéktársának és jóbarátjának, Eckhardt Sándornak az életútjával és életművével mutat sok párhuzamot. Egyszerre doktorálnak, majd tanulnak a Sorbonne-on, mindketten a régi magyar irodalmat s a francia–magyar, illetve az olasz–magyar irodalmi és művelődési kapcsolatokat kutatják, mindketten nagy szótárszerkesztők, akadémiasságuktól megfosztva az ötvenes években mindkettejüknek meg kell szerezniök egy ennél alacsonyabb, az ún. akadémiai doktori fokozatot – és így tovább.¹⁵ Az az irodalomtörténet-írói alkat, minek modelljéhez Eckhardt is, Koltay is közel állnak, példaként Tolnai Vilmosban testesül meg.

A Riedlről mint eszményi filológusról rajzolt portré: Tolnai önarcképe is. Hiszen csak hogy a szó- és szótárszeretetet emeljük ki: Tolnai is kiváló szó-láskutató, szótárkiadó, nyelvújítás-szakértő, akinek „személyében szerencsésen ötvöződött a nyelvész és az irodalomtörténész szakértelme”;¹⁶ Koltay-Kastnernek már idézett „spenót”-bírálatában is lexikográfus nyelvtudósként említették.¹⁷ De nyilatkozott ő a nagy tekintélyű filológusról már harminc évvel korábban is. Szinte jelképes, hogy 1924-ben pécsi professzorrá frissen kinevezve annak a Tolnai Vilmosnak a Madách-kiadását recenzeálja, aki egy év múlva szintén Pécs egyetemén kap katedrát. Tolnai a harmadik mester a Koltay-életrajzban.

Amikor 1892-ben a Pozsony megyei félig német kisvárosban, Magyardiószezen Kastner Jenő megszületett, Tolnai akkor doktorált, s a pécsi egyetem fénykorának is úgy lett egyik főszereplője, hogy már megjelentette máig használható proszemináriumi tankönyvét (*Bevezetés az irodalomtudományba*, 1922). Ebből a filológus Koltay-Kastner Jenő is tanult és tanított – többek között engem (mint ahogy én is tanítok belőle). És tanult a Tolnai mintaszerű Madách-kiadásából, amit a legteljesebb elsajátító készséggel ismertet.¹⁸ Ha ezt a tisztelgő recenziót összevetjük az ugyanezen idő tájt megjelent két Arany-bírálatnak a Voinovich gyenge filológiáját illető éles megállapításaival, különösen kitetszik Koltaynak Tolnai tudományos szemlélete és módszere iránti vonzalma.

Ezt a szemléletet és módszert újabban Bogoly József Ágoston írta le érvényesen, kesztyűt dobva annak a lekezelő „szóhasználati hagyománynak”, amely szerint „az irodalomtörténészek közül azok számíthatnak a pozitivista jelzős megkövezésre, akik szövegkritikai és szövegmagyarázati eljárásokat alkalmaznak, a szöveg hitelességét, helyességét filológiai eszközökkel vizsgálják, tárgyi értelmezést adnak, vagy a szöveg forrásait kommentálják”.¹⁹

Ezek közé a megkövezett „pozitivisták” közé tartozik a mi „szigorú filológusunk” is, aki pályája korai szakaszában mindenekelőtt forráskutatóként vált megbecsültté. Amit előbb Tolnai Vilmos monográfiájától idéztem, azt különben idézhetném Tolnaitól is, mert az ő meghatározása ez a filológiáról; kritériumai szinte szó szerint megfelelnek a *Bevezetés az irodalomtudományba* paragrafusainak.

Koltay-Kastner Jenő Heinrich, Riedl, Tolnai művein iskolázott filológiai módszerű magyar irodalomtörténet-írása

(nem számítva tehát a kifejezetten olasz érdekű hányadot) elsősorban a régi magyar irodalom kutatásában hagyott ránk maradandót. Nem tartom tisztemnek, hogy középkori legenda- és kódexkutatásairól nyilatkozzam, még XV–XVI. századunkat érintő vizsgálódásait sem mérlegelem, történeti, művelődéstörténeti, nyelvészeti-lexikográfiai eredményeiről pedig még kevésbé szólok. Csupán a magyar XVII–XVIII. századot illető barokk és későbarokk (azaz rokokó) irodalmunkkal foglalkozó tanulmányait próbálom minősíteni: a fenti következtetés ezekből is levonható.

*

XVII–XVIII. századi témájú magyar irodalomtörténeti tanulmányai tárgyuk és műfajuk szerint is sokfélék. Legkedveltebb korai tanulmánytípusa a tárgyszerű szövegösszevető hatásvizsgálat (*L' arte poetica di Francesco Faludi – Faludi Ferenc olasz versformái; Amadé gáláns versei; Csokonai lírája és az olasz költők*, mindhárom: 1922; *Az első magyar opera*, 1924). Vonzódik a korban, anyagban nagyobb léptékű, művelődéstörténeti tablóvá szélesített összegzéshez (*Olaszok irány XVIII. századi költészetünkben*, 1923). Műveli a „fortuna”-feldolgozást (*Giordano Bruno a magyar irodalomban*, bővebb olasz változata: *Amici, nemici e studiosi di Giordano Bruno in Ungheria*, 1951). Vállalkozik adott írói pályaszakasz irodalmi és társadalmi tapasztalatainak a teljes életműhöz való viszonyítására (*Pázmány Péter gráci évei*, 1935; *Faludi Ferenc idegen nyelvű versei és jegyzetei*, 1959). Megkísérli egy hatáskomplexumnak egy műre kiterjesztett értelmezését, (*Tótfalusi Kis Miklós coccéjánizmusa*, 1954). Van azonban a Koltay-dolgozatok között

olyan is, amely a részleteket alárendeli az egésznek, amely a barokk korstílusának művelődéstörténeti egységét ragadja meg (*A magyar irodalmi barokk*, 1944).

Mindegyik tanulmányt a filológusi szemlélet és módszer karakterizálja. Még a nem lábjegyzetes Pázmány-dolgozatban is felsóhajt: nagyban megkönnyítené a kutatást, „ha a Pázmány-tudományegyetem hittudományi kara monumentális Pázmány-kiadását egy indexkötettel egészítené ki”.²⁰ A rendkívül sok példát, citátumot, hivatkozást mozgósító coccejánizmus-tanulmányban felfedezi Tótfalusit, a biblia-filológust. Költészetünk XVIII. századi olaszos irányáról szólva kevésbé forgatott forrástípust aknáz ki: a Magyar Hírmondó olasz tudósításait hasznosítja. A magyarországi Giordano Bruno-recepció végigkövetése akkor még szinte ismeretlen személyiségét mutatja fel a magyar irodalmi régiségnek: a Lipsiussal is levelező fiatal Forgách Mihályt, aki azóta is foglalkoztatja a szakmai közvéleményt.²¹ Faludi-, Amade-, Csokonai-párhuzamaival szinte végleges, jórészt máig nem bolygatott eredményeket mondhat magáénak.

Csak egy példát az utóbbiak közül! Faludi *Clorindája* „tökéletes zeneiségnek” eredetét Metastasio egyik sűrűn használt versformájában leli meg, „mely teljesen azonos a *Clorindá-éval*”. Példaképpen párhuzamba állítja „a *Clorinda* első versszakát Adone dalával (*Gli orti Esperidi*, II):

Gyenge Clorinda	Se son lontano
Hűs kikeletben	Dal mio diletto
Egy szép ligetben	Freddo sospetto
Fel s alá jár	Mi agghiaccia il cor
Siess Dorindo	Se poi ritorno
Szívét epszrtve	Presso al mio bene

Kezét terjesztve
Csak reád vár

Torna la speme
Fugge il timor.

Két azonos rímképletű négysoros szakasz van bennük egy közös végső rímmel egyetlen zenei leheletté kapcsolva. Három-három sor ötszótagos – hogy egyelőre szótagokban beszéljünk – a negyedik és nyolcadik egymással rímelő sor pedig ráütésszerűen négyszótagú. A szak-szerkezet tehát hajszálpontosságra egyezik.”²²

Ez a „hajszálpontosság” – teszem hozzá, és ez Faludi hallatlan formaérzékenységének, tökéletes verstechnikájának dicsérete – azzal is igazolható, hogy a *Clorinda* és a *Gli orti Esperidí*ben szereplő Adone-dal idézett olasz és magyar szakaszaiban az utolsó öt sor végső betűi (hangjai) pontosan megegyeznek: jár – cor; Dorindo – ritorno; eesztve – la speme; reád vár – il timor!

Horváth János joggal igazolta vissza a Metastasio–Faludi egyezéseket,²³ amelyeket azóta sem gazdagított igazából senki.²⁴

Ingatagabb konstrukció *Az első magyar opera* vagy a *Rimay János Balassi-előszava*. Amott az előtte fekvő olasz *Il pomo d'oro*-kiadásra is csak mellékesen utal, idézetei helyét nem jelöli a rá jellemző pontossággal, s Felvinczi olasz nyelvtudását eleve adotttnak veszi.²⁵ Emitt eleddig nem igazolódott érdemi érvekkel a Tomitano-féle *Quattro libri della lingua toscana* (1945) stíluseszménye és a Rimay Balassi-előszava között tételezett összefüggés.²⁶

Különösen két Koltay-tanulmány: a Csokonai- és a második Faludi-dolgozat részesült kortársi figyelemben, nemcsak visszaigazolást, de vitát, mi több: ellenérzést és korrekciókat is kiváltva. Az a nagy tehetségű fiatal italianista, a

Faludiból doktorált Szauder József, aki már 1943-ban élesen polemizált Koltay-Kastner *Olasz–magyar művelődési kapcsolatok* (1942) című összefoglalásának koncepciójával és módszerével,²⁷ a 60-as évekre a magyar Settecento legjobb szakértőjévé, Csokonai és a rokokó első számú kutatójává érett.

Szauder József, a kiváló költészetmagyarázó a Csokonai-műre, annak alakítására vonatkoztatja a Metastasio-élményt, mert az olasz költő „megoldotta szavát, lírai stílus tudatos alakítására bírta, [...] s formai tömörség, zeneiségben is ökonómia megteremtésére kényszerítette”.²⁸ A negyven évvel korábbi vizsgálódót – ahogy Szauder jól látja – „inkább az átvétel, mintsem a felhasználás, az átlényegítés mozzanata érdekelte”. A Tolnai Vilmos-kodifikálta filológiai módszer pontos minősítése ez a megállapítás. Ettől még egy tanulmány persze lehet értékes és időálló, mint ahogy Szauder is annak tartja: „mindmáig a legalaposabb, átfogó elemzés Csokonai olaszos rokokójának gyökereiről”. S vannak a bíráló felfogása felé mutató tendenciái is: amikor Kastner „kiderítette a *Csókók* c. pasztorál olasz olvasmánymozaik voltát”, a Metastasio-hatás költészetalakító lényegi szerepét igazolta.²⁹

A második Faludi-dolgozatra vonatkozó éles Szauder-reflexiók tényyszerűségüket tekintve jogosak, meg kell azonban vizsgálnunk azokat ama tudománytörténeti erőterben is, amelyben elhangzottak. Jól emlékszem a Filológiai Közlönynek arra az 1959. évi 1–2. számára, amely a *Faludi Ferenc idegen nyelvű versei és jegyzetei* című tanulmányt hozta, mert egyetemi hallgatóként – természetesen Koltay professzor jóvoltából – akkor debütáltam a folyóiratban egy kis közleménnyel én is. És emlékszünk a mindönket

meglepő gyors visszhangra az ItK-ból: Szauder arra figyelmezteti „a jeles tudóst”, hogy elkerülte figyelmét szerény dolgozata, „mely a Horváth János tiszteletére kiadott *Magyar századok* című tanulmánykötetben (Bp. 1948, Egy. Nyomda) jelent meg, a 164–176. lapon. Ennek címe: *Faludi Ferenc és Itália. Az Omniarium olasz nyelvű jegyzetei*. Hogy figyelmét tényleg elkerülte”, arra Szauder abból következtet: Koltay „nem említi legújabb tanulmányában, s így felfedezni véli az Omniáriumnak immár 12 éve tisztázott olasz irodalmi vonatkozásait”.³⁰ Szauder „egy szóval sem vádolja Koltay-Kastner Jenőt *plágiummal*”, mert „ez esetben nyilván átvette volna tőle azokat a megfigyeléseket is, amelyekig e legutóbbi »újralfedezése« során még nem érkezett el”. Erre két fontosabb esetet említ: a Goldoni- és a Chiari-drámákból Faludi által kiírt idézeteket (Koltay ugyanis színi előadás élményéből származtatja azokat³¹), továbbá *Masucci* festőt, aki valóban létezett, de akit Koltay *Masacció*val vélt azonosnak. A sértett szerző általánosabb következtetéseket von le a sajnálatos történetekből: „szakembereink ne egymás szaktudományos eredményeinek mellőzésével, esetleg elhallgatásával műveljék egyazon területüket, mert ez nemcsak hogy felesleges – és energiát, papírt, pénzt pocsékoló – »újralfedezések«-hez vezet, hanem a kutató és szerkesztő szakemberek nevét és tekintélyét sem öregbíti”.

Ez, kérem, filozoftrány volt a javából.

Mi, filozopter-tudósjelöltek, szegény Tiborcok a feudális gúla alján, kíváncsian figyeltük „az istenek” harcát a csúcson: – Hát a „Bánk bán-nagyuraknak” is van „panaszuk”? Mert ez az olymposi villámcsapdosás valóban „istenek” viadala volt, hiszen Szauder „a szerkesztő”-re utalva Kardos Tibort, a

Filológiai Közlöny örökös főszerkesztőjét, Koltay-Kastner Jenő legmagasabb rangra jutott kedves tanítványát is célba vette: ha már a maestro elfeledkezett őt említeni, miért nem figyelmeztette rá mindenható alumnusa?!

Vajon mi történhetett valójában? Soha nem mertem megkérdezni erről egyik szereplőt sem. Most is csak találgathatok. Koltay-Kastner már 1948 előtt tervezte ezt a Faludi-dolgozatot? Bizonyos részeivel már Szauder előtt elkészült? A biztosan ismert Horváth János-émlékkönyvből az ominózus dolgozatot fatálisan elfeledte? Valaminő ok miatt mégsem került a kezébe a *Magyar századok*? Mai ésszel mérlegelve a szerkesztő Kardos felelőssége még súlyosabb. Ő vajon miért kapta meg ugyanazt az amnéziát? Csak nem „Horváth János tanítványain”, a „polgári humanizmus-kutatás” képviselőin akart ütni ezzel a figyelmeztetés-elmulasztással is, mint tette ezt ugyanazon folyóiratfüzetben e kettős váddal szólva le Bán Imrét és Gerézdi Rabánt, miközben kritikai tüzüktől oltani igyekezett humanizmus-monográfiájának amúgy is vöröslő „népi”-felfogását?³² Tüskebokor, darázsfaszek, amibe kutakodunk, hiszen köztudomású, hogy a szintén Horváth János-tanítvány Szauder, a legnagyobb formátumú italianista-tehetség sem olasz, sem magyar katedrát nem kaphatott a pesti egyetemen. Megülték már azokat súlyosan mások. Arról az elegánsabb megoldásról tehát szó sem lehetett, hogy – teszem azt – Szauder József tudományos főmunkatárs (32 éves) levélben figyelmezteti Koltay-Kastner Jenő tanszékvezető egyetemi tanárt, kandidátussá, majd a tudományok doktorává lefokozott volt akademikust (67 éves) véletlen (szándékos, sugallt?) feledékenységére, megadván neki a nyilatkozás, az első szó jogát.

Azt persze Szaudernek is látnia kellett, hogy a második

Faludi-tanulmány a kínos lapsustól függetlenül sok új és értékes megfigyelést hoz, elsősorban Faludi idegen nyelvű verseiről és versidézeteiről, s hogy még az ő 1941. évi Faludi-disszertációjának Tasso-helyét is számontartja. Mint ahogy a célbavettek is tudhatták: Szauder személyében félelmetes képességű és tudású vitapartnerrel kerültek szembe. Aztán tíz évre rá elcsitultak a kedélyek: immár „konszolidáció” volt. És megjelent a 60 éves Kardos Tibort, a főszerkesztőt köszöntő Filológiai Közlöny 1968–69. évi kettős *omaggio d'ammirazione* vagy inkább *omaggio rassallesco* kettős száma, és e triumphus hódoló sereglői között ott menetelt meggörnyedve Szauder József is.

Az istenek halnak, az emlékező még él. És igazából nem vitáikra, nem a tudománytörténet pantheonjában nekik jutott helyekre gondol, amikor olvassa őket, hanem azt „használja”, azt fogadja el műveikből, ami érték, amit megmaradó anyagként leszűrt belőlük az idő. Ilyen érték mindegyikben akad. A szeplősítő tévedést, a bibliográfiai gyarlóságot, a nemtudást, a feledékenységet elfeledjük, mert azzal semmire sem megyünk: az nem használható.

Amikor a botrányt keltő második Faludi-tanulmány megjelent, Koltay-Kastner Jenőt már más foglalkoztatta: ekkor gyűjtötte és rendezte anyagát megítélésem szerint legfontosabb és legmaradandóbb magyar irodalomtörténeti művének – ami nem magyar és nem is szuverén mű, hanem egy antológia: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*. 1970-ben jelent meg *Az Irodalomelmélet Klasszikusai*-sorozat 2. köteteként, de a 383. lap szerzői jegyzete jelzi: „A szövegek összegyűjtésének és alapul szolgáló feldolgozásának ideje: 1959–61.” Azért tekintem irodalomtörténeti művei közül elsőrendű fontosságúnak, mert ösztönzően befolyásolta

irodalomtörténet-írásunk történeti poétikai tájékozódását; egyáltalán: e tájékozódás elkezdődését, ami nélkül például sem Horváth Iván Balassi-kutatásai, sem az újabb Zrínyi-kutatások (Szörényi László, Király Erzsébet, *A lírikus Zrínyi*) nem indulhattak volna el ebből az irányból. Hogy csak a magam példáját említsem: a Zrínyi–Marino kérdés újbóli vizsgálata csak Marino és kora költészetfelfogásának, a Marino-kötetek kísérő iratainak értelmezésével vált lehetővé.³³

Ez a történeti poétikai orientáció Koltay-Kastner kortársai közül a hozzá hasonló képzettségű, fölünyesen tájékozott és szintén filológusi hajlamú, első renden magyar irodalomtörténész, de Dante-kutatónak is kiváló Bán Imrében volt a legerősebb. Az ő *Barokk*-antológiája a Gondolat Kiadó „izmusok”-sorozatában az I. kötet volt 1962-ben; akkor jelent meg, amikor *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*-nek anyaga már megtöltötte Koltay-Kastner Jenő iratrendezőit. S Bán Imre volt az, aki a történeti poétikai tájékozódást 1971-ben kiadott munkájában a XVII–XVIII. századi magyar irodalmi műveltségre is kiterjesztette.³⁴ A Balassi- és Zrínyi-kutatás említett példái ekképpen Bán Imre kezdeményeivel is szorosan összefüggenek. Annál is inkább, mert a Koltay-antológiát az ő tanulmánya vezeti be.³⁵ Számítsuk hozzá mindehhez Klaniczay Tibor *Manierizmus*-könyvét (1975) és azt a tervet, hogy az „izmusok”-sorozat klasszicizmus előtti korstílus- és stílusváltozat-antológiái a még 1975-ben váratlanul elhunyt Szauder József *Rokokója*val váltak volna teljessé. (Helyette majd Baróti Dezső vitte véghez, megjelent 1986-ban.) Ha meggondoljuk, hogy ebből a vezető irodalomtörténészek összefogásával nagyszabásúan elgondolt vállalkozásból a *Reneszánsz*-kötet feltűnően hiányzik,

Koltay-Kastner antológiájának fontossága megnő. Ez pótolja a Bán–Klaniczay–Szauder (Baróti)-típusú összeállítások elmerült reneszánsz gyűjteményét. Ha így nincsen is antologikus tájékoztatásunk más nemzeti irodalmak reneszánsz-felfogásáról, megvan a legfontosabb: a mindet befolyásoló olasz.

Klaniczay Tibor, aki irodalomtörténet-írásunk mindeme nagykorúsodási és korszerűsödési mozgásainak legfőbb irányítója volt, szinte mindjárt kezdeményezte is *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* nyilvános elsajátítását a hasonló című mátrafüredi kollokviumon 1975 tavaszán. Előttém az ülésszak előkészítő tájékoztatója: abban nemcsak Koltay-Kastner *Olasz reneszánsza*, Bán *Barokkja*, Klaniczay *Manierizmusa* felkészülést segítő ajánlott olvasmány, hanem még tizenöt szerző alapvető műve is Spingarntól (1899) Weinberg és Barocchi újabb munkáiig. Az *Olasz reneszánsz* ebben a nemzetközi összefüggésben és összehasonlításban is megállja a helyét. „A Barocchi” és „a két Weinberg”: a monográfiák és az antológiák közötti időben helyezkedik el.³⁶

A reneszánsz és barokk európai és magyar művelődését kutató Koltay-Kastner Jenő műhelyében régtől jelenlévő a történeti poétikai érdeklődés. A Csokonai-tanulmány (1922) a XVIII. század legolvasottabb poétikai műveinek hátterét rajzolja fel Csokonai olaszos költői érdeklődésének vizsgálatához, s közülük Eschenburg *Einleitungj*át mint „Csokonai poétikáját” határozza meg.³⁷ Az *Olaszok irány XVIII. századi költészetünkben* (1923) ugyancsak német poétikákra, esztétikák és példatárak hatására hívja fel a figyelmet (*Magazin der italienischen Literatur und Künste*, Jegemann *Italienische Chrestomatie*-ja).³⁸ A Rimay János

Balassi-előszava (1948) a Tomitano-dialógusnak a XVI–XVII. századi magyar nyelv- és költészet szemléletre gyakorolt hatásán medítál, s ha nem is jut megnyugtató eredményre, invenciója még jó irányba vezérelheti azt, aki elvégzi egyszer az ötlet kimerítő filológiai ellenőrzését.³⁹ Rimay Balassi-előszavának értelmezéséhez Koltay-Kastner Giuseppe Toffaninnak azt a tanulmányát hasznosítja, amelyre már *A magyar irodalmi barokk*ban hivatkozik (1944): „A nagy európai barokk irodalmi áramlata kétségtelenül az olasz secentismóból indul ki és ennek stílusjegyei először, mint ezt Giuseppe Toffanin kimutatta, a padovai Inflammata-akadémia nyelvvédő irataiban jelennek meg az 1540-es években. Tagjai – Sperone Speroni, az akadémiának 1542-től elnöke, Benedetto Varchi, Bernardo Tomitano – az Aristoteles Poetikájának XXIV. fejezetében megismert metafora elvi alkalmazásával kívánták a latinnal szembehelyezett vulgáris nyelvet az irodalmi nyelv rangjára emelni. Bembóval szemben azt hirdették, hogy nem egy kiválasztott latin író, például Cicero ékesszólásának követésével, mint ezt a humanisták tették, hanem általában az aristotelesi retorika szabályainak tanulmányozásával és alkalmazásával lehet ezt elérni.” A metafora- és concetto-kultuszt, „az újszerű képek gazdagságával való szemléltetés e pádovai módját” Tomitano és „a pádovaiak” kezdeményezik, s ösztönzésük sorsdöntően befolyásolja az új barokk stílus elterjedését és poétikai indoklását egészen Emanuele Tesauróig (*Canocchiale aristotelico*, 1654).⁴⁰ Ha nincs is meg a filológiai kapocs, ilyen összefüggésekben mégiscsak áll, amit Koltay-Kastner – már *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* utószavában – végkövetkeztetésként levon, hogy ti. „Rimay Jánosunk előszava Balassi Bálint verseinek tervezett

kiadásához” erről a padovai forrásvidékről, Bembo népnyelvvédő felfogásából „veszi a magyar nyelven való költés védelmét”.⁴¹

Ez persze más kérdés, mint Rimay metaforizmusának padovai eredeztetése s a magyar barokk stílusnak Rimay, sőt Bornemisza és Balassi művében való feltalálása. Amit a szerző Rimaynál „barokk ízű”-nek érez,⁴² az a késő-reneszánsz manierizmusa, ahogy ezt később Klaniczay történetileg pontosan elkülönítette.⁴³ Bán Imre pedig éppen Koltay-Kastner Jenővel vitázva mutatott rá, hogy Rimayból „hiányzik az izgatott lendületnek, a látomásos kifejezőmódnak az igazi barokk írónál megtalálható feszültsége”.⁴⁴ De Bán Imre volt az is, aki Koltay „barokk”-tanulmányának szóban forgó helyét egyenesen felfedezésnek minősítette: „Elégge ismeretes [...], hogy a XVII–XVIII. századi magyar próza legfeltűnőbb, szinte kizárólag egyházi művekben érvényesülő változata az a *seicento*-modor, amelyet Croce és a nyomába lépő olasz kutatás (G. Toffanin, E. Raimondi) ír le és amelyet főként Emanuele Tesauro neve fémjelez. Ezt a változatot irodalmunkban Koltay-Kastner Jenő fedezte fel egy 1944-ben megjelent tanulmányában.” Ugyanitt nyomatékosítja Bán Imre azt is: „Már Koltay-Kastner Jenő utalt Emanuele Tesauro, a grófi származású olasz jezsuita híres könyvének, az *Aristotelesi messzelátónak* példaadó szerepére.”⁴⁵ Az olasz reneszánsz irodalomelmélete bevezető tanulmányában szintén elismeréssel nyugtázza, hogy először Koltay értekezett „A padovai iskolának a magyar barokk irodalom kezdeteiben észlelhető befolyásáról”; hozzátéve, hogy „az aristotelési irodalomelmélet nem a manierizmus, hanem inkább a barokk irodalmi gyakorlat megalapozására

szolgált. G. Toffanin jó nyomon járt, midőn a barokk irodalom csíráit a padovai aristotelizmusban kereste.”⁴⁶

Említhetném még Bán Imre több helyét, továbbá Klanczay Tibor visszaigazolásait:⁴⁷ világos ezekből, hogy a magyar irodalmi barokk két legtekintélyesebb 60-as évekbeli rehabilitálója rangján értékelte azt a szerepet, amit Koltay-Kastner Jenő Horváth János után barokk irodalmunk kialakulásának vizsgálatában betöltött. Valóban, Koltay-Kastnernek kezdeményező invenciókban gazdag tanulmányáról van szó: saját előmunkálatok hasznosítása,⁴⁸ történeti poétikai érzékenység, nagy nemzetközi szakirodalmi tájékozottság teszik példaadóvá. Ő „hasznosítja” Paolo Segnerit, ő „fedezi fel” Lépes Bálintot, Nyéki Vöröst, de Loyolai Ignác stílusáról, a lelkigyakorlatos irodalom poétikájáról is vannak eredeti megfigyelései. Módszere most is az „alapozó” irodalomtörténészé: „Minket a következőkben inkább a magyar barokk eredete, semmint leírása fog érdekelni” – határozza meg célkitűzését már az első lapon. Rajzol azért kitűnő kisportrékat, karakterképeket, mint például a Pázmányé vagy még inkább a Zrínyié.

Mivel Zrínyiről érdekes módon külön nem értekezett, érdemes ezt a csak medalion-méretű karakterizálást összevetni az *Olasz–magyar művelődési kapcsolatok* (1942) Zrínyire vonatkozó lapjaival. A „kapcsolat”-könyvecskében szélesebb, a „barokk”-tanulmányban (1944) pontosabb az ecsetkezelés. Hogyan jellemzi példának okáért Scipione Errico hatását? Amott: „Kezeügyébe akad Scipione Errico *Babilonia distrutta* című költeménye is, amelyből majd Alderán bűvész alakját meríti, és a kiadás egy kísérő idilljét az *Arianná*-ban követi.”⁴⁹ Emitt: „Scipione Errico *Babilonia distrutta*-jának előszavából (1626) megtanulta, hogy »la più

degna e più rara parte della poesia è l' allegoria». Ennek tanító célzata nélkül csak haszontalan időtöltés volna a költészet. Mindenünnen hallhatott már arról, hogy leghatékonyabb az allegória, ha politikai szándékot, »azione civile«-t köt össze vallásos célzattal.⁵⁰

Ennek a fontos poétikai megállapításnak a forrásjegyzete Benedetto Croce könyvére utal: *Storia dell' età barocca in Italia*. De hivatkozhatott volna Koltay-Kastner Jenő arra a pécsi tanítványára is, akit ő serkentett Zrínyi kutatására és aki a *Szigeti veszedelem* Alderánjának Scipione Errico *Babilonia distruttá*jából való származtatását tisztázta. Drasenovich Máriáról van szó: 1932-ben ő doktorált Koltay professzornál *Zrínyi Miklós könyvjegyzeteiből*, s később (horvát vezetéknévét Derényire magyarosítva) ő publikálta *A Zrínyiász Alderánja* című dolgozatot.⁵¹

*

Zrínyi Miklós Zágrábban őrzött könyvtára könyvjegyzeteinek kutatástörténetéről szólva megpróbáltam már felidézni azt a pécsi tanár–tanítvány miliőt, amelyben a Drasenovich-disszertáció megszületett. A pécsi egyetem Olasz Intézetének professzora mesterien értett hozzá, hogy tanítványait értelmes feladatok elvégzésére ösztönözze. Drasenovichot Zágrábba küldte, kollégáit, Kardos Tibort és Kolozsvári Grandpierre Emilt az olasz–magyar humanizmus és a modern olasz dráma kutatására buzdította. Legtehetségebb pályakezdő tanítványával ugyancsak belekapott Zrínyibe: Kardos Tibor is írt a könyvjegyzetekről (gazdagítva Drasenovich eredményeit), s ő vállalkozott Marino hatásának az eposzt befolyásoló korszerű felmérésére.⁵²

Pécs kőhajításra fekszik Szigetvártól és Siklóstól, a *Szigeti veszedelem* történelmi színhelyeitől. Ha önálló Zrínyi-tanulmányt nem is írt (ihletettségét inkább átsugározta tanítványaira), ezeket a szent színhelyeket Koltay-Kastner Jenő mind felkereste s az irodalomtörténész kutató tekintetével szemlélte meg. Ezzel is összefügg, hogy a pécsiek útra indítása után, immár szegedi professzorként, az ötvenes évek közepén egyik ottani hallgatójában is felébresztette a Zrínyi-mű iránti kutatói érdeklődést.

Ez az akkor tizennyolc éves fiatalember 1955-ben én valék.

Eltiltatván a nyugati nyelvek oktatása, Koltay professzor 1955-ben a szegedi egyetemen a régi magyar irodalom történetét adta elő nekünk, elsőéves magyar szakos hallgatóknak, s tanársegéd híján ő vezette irodalomtörténeti szemináriumainkat is. 1955. október 15-e után egy-két nappal történt, hogy mielőtt belefogott volna esedékes előadásába, kibontott előttünk a katedrán egy postai könyvcsomagot, s kiemelte belőle Kardos Tibornak frissen megjelent. *A magyarországi humanizmus kora* című monográfiáját. Felolvasta a beleírt dedikációt is: „Koltay-Kastner Jenő professzoromnak 1926 őszén tett ígéretem beváltásául barátsággal és tisztelettel, Budapest, 1955. okt. 15-én Kardos Tibor.” És elmesélte ámuló hallgatóságának, mi is volt ez az 1926-ban tett ígéret. Pécsi professzori szobájában felkereste őt akkor egy elsőéves olasz szakos bölcsészhallgató: segítségét kérte tervei valóraváltásához, s ígéretet tett neki, hogy egyszer majd megírja a magyarországi humanizmus történetét. S Koltay-Kastner Jenő hitt és segített az ifjú Kardos Tibornak, és Kardos éppen akkor küldte meg neki az ígéretbeváltó monográfiát, amikor tizennyolc évesen én

lehettem Koltay professzor Kardos-korú tanítványa, amikor azon az aranyló őszi napon ott szoronghattam emlékezetes előadásán.⁵³

Ez a diadalmas dedikációfelmutatás 1955 októberében eldöntötte az én sorsomat is. Hát így is lehet? Ilyen kelletekorán kell ezt tenni? Én is megpróbálom. Ez a karizmatikus tanár nekem is segíteni fog. És megpróbáltam. És segített.

Segített többek között két felejtethetlen Zrínyi-exemplummal. Az egyiknek megint tanúja volt az egész évfolyam. A *Szigeti veszedelemről* beszélt s a III. énekről szólva költészet és valóság szembesíthetőségére hozta fel azt a példát, hogy amikor ő a pécsi egyetemen tanított, az eposz III. énekbeli topográfiai leírásait összevetette a háromszáz év alatt mit sem változott természeti valósággal. De természetesen nem íróasztal mellett, hanem oly módon, hogy felkereste, elbeszélése szerint Zrínyi eposzával a kezében végiggyalogolta Szigetvár tágas környékét. Amikor például azt olvasta a III. énekben, hogy

Szigeti kapitány minden hadaival
Az völgyen feméne okos rendtartással,

megkereste ezt a Siklós melletti völgyet, s elámult a hősköltemény pontosságán, mert ugyanazt látta, amit a költő Zrínyi 1647-ben leírt:

Egy mély és hosszú völgy fekszik tábor mellett,
Csaknem az vár éri eggyik szélső végét,
Az másik peniglen arra, merre Sziget
Fekszik, és tart éppen egy fertály mérföldet.⁵⁴

Zrínyivel foglalkozva később ráleltem persze Arany János inspiratív helyére is, mert Koltay-Kastner topográfiai próbáját nemcsak a hely szelleme, hanem a *Zrínyi és Tasso* szinte szemtanúi hűségű – bizonyára térképen ellenőrzött – leírása is ösztönözhetette: „E völgy hihetően azon halomlánc közt mélyed, mely Siklós mögött éjszaken keleti irányba vonul, s mely azon magaslatban végződik, holott Villány tűzlángja terem. A török tábor a siklósi mezőn, tehát e halmokon délről, Siklóstól tehát nyugatra feküdt, míg a völgy azokon éjszokról, délkeleti irányban fut vala Siklós felé. Ki e szerint a völgyön felment, előbb érte Siklóst, mint a török tábort. A völgynek innenső, azaz Sziget felőli, vagy éjszaknyugati vége a pécsi út közelében eshetett, mely éjszaktól délre átmetszi a mondott halmokat, s aztán Turony nevű falutól délkeleti irányban Siklósnak fordul.”⁵⁵

Hogyne lett volna becsvágyam, hogy útnak indító kedves tanárom topográfiai érzékenységet Zrínyi-szeminaristáimra is át ne örökítem. Így keletkezett a még egyetemi hallgató Csillag István dolgozata a költő Zrínyi szigetvári és pécsi tartózkodásának topográfiai kereteiről.⁵⁶

A másik 1955-ből való szegedi Zrínyi-példázat szeminárium emléke. Egy *Szigeti veszedelem*-dolgozat elhangzása-kor kérdezett rá Koltay professzornál az eposz II. énekének erre a szakaszára a már akkor történetírónak készülő Szabó Ferenc (ma Békés megyei múzeumigazgató és Gyulán lakik):

Harminckétezer török megszállá Gyulát,
Petraf besáncolá az maga táborát,
Negyven ágyuval kezdé törni bástyáját,
És földre rontatá szép fejér kűfalát.⁵⁷

Azt tudakolta Szabó Ferenc kollégiumi szobatársam, hogyan szólhat a költő Gyula várának „szép fehér kűfalá”-ról, amikor köztudomású, hogy ez az alföldi erősség – nem lévén a közelben fehér mészkő – égetett *vörös téglából* épült?! Koltay professzor nem tudott a kérdésre válaszolni, és ennek a tanácstalanságnak az őszinte megvallása volt nekünk szimpatikus. Van hát még Zrínyiben mit kutatni – szűrhettem le magamnak ebből a másik „költészet és valóság”-példából is a tanulságot –: amilyen pontos topográfus Zrínyi a Dunántúlon, annyira tájékozatlan az Alföld kőben szegény peremén, ahol sohasem járt...⁵⁸

„A szigorú filológus” a legszelídebb ember volt, akit valaha ismertem. Petz Gedeonnak dolgozatomat indító Heinrich-nekrológiájából csak az nem áll rá, amit Petz „Goethenek szavaival” fejezett ki: „»Denn ich bin ein Mensch gewesen und das heisst ein Kämpfer sein!« *Ember* volt és *harcos természet!* [...] *Ember* volt, *harcos* volt: támadott és védekezett tárgyilagos okfejtéssel, de ha kellett, élesebb fegyverekkel, iróniával és metsző gúnnyal.” Koltay-Kastner Jenő éppen nem volt *harcos természet*, az „élesebb fegyverek”, az „irónia”, a „metsző gúny” a vehemens Kardos és az impulzív Szauder arzenáljának voltak próbált szűrőszerszámai.

De abban Koltay, Kardos, Szauder egyetértettek, hogy amikor ama ötvenes években második kultúrájukat leparancsolták az egyetemi katedrákról és újra elrabolták előlük Európát, minden módon és minden áron be kell rendezkedniök a nemzeti és az európai irodalmi hagyomány kutathatóságának biztosítására. Nem a máglyák lángjai közé léptek, hanem a távcsövüket szorították kebelükhöz: értekeztek a *harcos Brunóról*, és Galilei választásával értettek egyet.

Koltay-Kastner Jenő ekkori műveiben is virít néhány vörös szeplő, de azok a pártos pettyek mit sem torzítanak. Egyik-másik kényszerűség egyenesen komikusnak tűnik fel; semmi közük a kifejtéshez. A biztonság kedvéért így fejezte be például Giordano Bruno 1600 februárjától 1950 februárjáig végigkövetett magyarországi fortunájának felmérését: „Giordano Bruno valóban tudományos értékelését azonban Rudas Lászlónak a Szabad Néphez írt méltatása ismertette meg a magyar dolgozókkal Bruno halálának 350. évfordulója alkalmából. Rudas első ízben értelmezte Magyarországon az élenjáró marxista-leninista elmélet alapján a nagy olasz gondolkodó munkásságát.”⁵⁹ De lapozzuk fel az olasz Rivista di Filosofia következő évi kötetében publikált bővebb olasz változatot (*Amici, nemici e studiosi di Giordano Bruno in Ungheria*), abban se híre, se hamva Rudas László – Lukács György egyik „inkvizítora” – megdicsőítésének. Ez a kényszerű kettősség jellemzi „a szigorú filológus” egy bájos elírását is. A „spenót” I. kötetének ismertetésében (ItK 1966, 218) hivatkozik N. Goleniscsev–Kutuzov *Italianskoe vorozdenje i slavyjanskie literatury XV–XVI. vekov* című munkájára. De nem „vonالasan”, azaz oroszosan, hanem a cím nyugatias, mégpedig olasz átírása alapján, az impresszumban ugyanis így „szólja el” magát: „Mosca, Akademii Nauk 1963”, *Moszkva* helyett tehát az olasz *Mosca* alakot használja.

Még csillagfényűbb intarzia tündököl a Tótfalusi Kis Miklós coccejánizmusáról írt dolgozatban: „Tótfalusi – amsterdami betűmetsző, matrix-készítő és betűöntő üzemét elhagyva, mely egyebek közt *Sztálin anyanyelvét, a grúzt* is megajándékozta az első nyomtatott betűekkel, 1889[!] őszén jött vissza Erdélybe” (ItK 1954, 294). Ha az

általam megfelkiáltójelezett 1889 nyilvánvaló sajtóhiba 1689 helyett, vajon nem a szerző szándékától független szöveg-toldás, erőszakos szerkesztői *interpolatio*-e⁶⁰ a „Sztálin anyanyelve, a grúz” is?! Ha megmaradt volna a hiteles eredeti kézirat és a szerzői korrektúra, lefolytathatnánk ezt a filológiai kárpótlási pert, de hozadéka nemigen járna más tanulással: azok ilyen idők voltak.

Koltay-Kastner Jenő „minden időben”, ilyen időkben is őrizte – megőrizte – eredendő attribútumait: személyisége tiszteletet parancsoló szelídségét és abszolút professzorságát, minden kellékével. Pécsi éveiben aktív kamarazenekari csellójátékos volt, Szegeden a rektori hivatal megbízható hivatalsegédjét (s ezt vendégeként magam tanúsíthatom) vasárnapi ebédjein fehérkesztyűs háziinasként alkalmazta, Pesten csak a patinás Astoriában szállt meg; egészségesen, sportosan élt: autót tartott és autót vezetett hetvenesztendős kora táján is, a Tisza-parti strandról messze elsétált Törökkanizsa felé, hogy visszajövet az árral szemben ússzon. Nemes ízléssel, méltósággal berendezett tanári szobája szentély volt; könyvesfalaiba itt egy római márványmellszobor, ott egy oszloptöredék applikálva. Szeretetteljes közvetlenségének megannyi emléke maradt ránk. Egyszer például Itáliából hozott meglepetésként valami bolognai barokk társasjáték papírabroszát terítette elénk a szemináriumi asztalra, és rászórt egy marék régi pénzt: – Oggi giochiamo a un altro gioco! Most ne ragozzunk, ne szótárazzunk. Most játszunk mást!

Nem emlékszem már jól, hogyan játszottunk a Giovanni Maria Mitelli metszeteire emlékeztető társasjátékábrákon lépdelve azt a játékot, de tudom egyre biztosabban, hogy a

közénk szórt pénzérmék nem *centesimók*, hanem *tálemu-mok* voltak.

Csak gazdálkodnunk kellett velük.

- 1 EphK 1922, 1–5, 7–11, 54. (A kiemelések az eredeti közlésben; a további hivatkozások is innen valók.)
- 2 Vö. KAPOSI Márton, *A 90 éves Koltay-Kastner Jenő köszöntése*, Tiszatáj, 1982, 2. sz., 12.
- 3 A történetet Tőle hallottam, vö. *Koltay-Kastner Jenő kilencvenedik születésnapjára*, ItK 1982, 522–523. Boda Miklós jóvoltából ismerem fogságáról írt hírlapi cikkét: *Börtönben. Írta: dr. Kastner Jenő egy. ny. rk. tanár*, Pécsi Napló, 1927. ápr. 7.
- 4 Ungarische Jahrbücher, 1924, 222–225; Corvina, 1924, 75–78; *Klebens-berg Kuno-Emlékkönyv*, Bp., 1925, 419–426. A lelőhelyadatok KECSKE-MÉTI Jánosné Koltay-bibliográfiájából: *Ideali del Rimascimento*, red. Éva VIGH, Szeged, 1986, 198–240. (Acta Universitatis Szegediensis... Acta Romanica, X.) A bibliográfia sajnálatosan hiányos, vö. a 13. jegyzettel.
- 5 *Klebensberg-Emlékkönyv*, id. kiad., 421, 424. A hivatkozás: „Riedl F.: A magyar dráma története (könyvmatos jegyz.)” Vö. még: „Felvinczi a fölhasznált nótákat nagyon változatos rímeléssel tarkítja. A sorokat megtöri középrímmel. Az egész darab nem egyéb – hogy Riedl Frigyes szavaival éljünk – a rímek erőszakos láncolatánál.”
- 6 BpSz 1944, 267. köt., 65: „Riedl Frigyes: *A magyar irodalom története Zrínyi halálától Bessenyei felléptéig* (Egyetemi előadás litografált jegyzete) 1908.”
- 7 *Együgyű lelkek tüköre – Egy középkori legenda életrajza*, Pécs, 1929, 41. (Minerva-Könyvtár XXVI.)
- 8 *Pázmány Péter gráci évei*, Katolikus Szemle, 1935, 13.
- 9 *Dante „Új élete”*, Bp., 1942, 14. Klny. az Olasz Szemléből.
- 10 *A magyar irodalom története 1600-ig*, ItK 1966, 220.
- 11 *Amadé gálans versei*, EphK 1922, 58.
- 12 *Olaszok irány XVIII. századi költészetünkben*, EphK, 1923, 143.
- 13 *Arany János összes munkái. I–V. kötet.* (Voinovich Géza gondozásában), ItK 1925, 286. Ez a K. K. J. jelű bírálat a 4. jegyzetben említett Koltay-bibliográfiából hiányzik. De nincs benne abban egy másik Arany- (ItK 1925, 287–288) és egy Dalmady-recenzió sem (ItK 1925, 143), holott az ItK előző folyamából szerepel az ugyancsak K. K. J. jellel

közölt kritika Tolnai Vilmos Madách-kiadásáról. Azoknak a folyóiratoknak a gondos átnézése, amelyeknek Koltay rendszeresen dolgozott, még több cikket felmeríthetné.

- 14 *Faluudi Ferenc idegen nyelvű versei és jegyzetei*, FK 1959, 129–142.
- 15 Lásd a *Rehabilitált tudósok* című közleményt: Magyar Nemzet, 1989. máj. 10. És cikkemet: *Becsületrend és posztumusz Kossuth-díj. Száz éve született Eckhardt Sándor*, Magyar Hírlap, 1990. dec. 23.
- 16 BOGOLY József Ágoston tanulmányából idézem: *A filológiai irány továbbvitelére biztató diszkrét üzenet (A századévi filológiai módszerű irodalomtörténeti kutatás szakszerűségének egyik kései átörököltje: Tolnai Vilmos)*, ItK 1992, 474.
- 17 A bíráló BÁRCZI Géza *A magyar nyelv életrajzából* című könyvének alaposabb kiaknázhatóságát reklamálja: „Bárczi megállapításai szerint, aki Tolnai Vilmosnak idevonatkozó statisztikáját is felhasználja, mai nyelvünkben »A meghatározóan finnugor és belső keletkezésű, tehát eredeti magyar szavak száma nem marad a 75%-on alul«”. ItK 1966, 219.
- 18 *Madách: Az ember tragédiája. Első szövegkritikai kiadás. Sajtó alá rendezte Tolnai Vilmos. A Napkelet Könyvtára 1. Bpest. 1923. 8-rét, 256 l. – Második, javított és bővített kiadás, ItK 1924, 70–71.* A magvas ismertetés pontosan regisztrálja a filológus Tolnai érdemeit, például: „A lapjai jegyzetekben fel van tüntetve a szöveg teljes kialakulása, azaz minden változás, melyet Madách tett rajta, részben önmagától, részben Szontagh Pál figyelmeztetésére; továbbá Aranyak valamennyi javítása és változtatása [...] A kiadó igyekezett a törlések, átírások és vakarások alól kibetűzni az eredeti, első fogalmazást s ez a legtöbb esetben sikerült is. A jegyzetek közlik továbbá szó szerint Arany megjegyzéseit [...] s a lapszéli jegyzeteket és jeleket is, mellyel a szöveget kísérte; idetartoznak Szász Károly figyelmeztetései is [...] A bevezetés elmondja a szöveg történetét s a kiadásban követett eljárást. A függelékek közlik a szövegre vonatkozó irodalmat és Madáchnak Arany figyelmeztetéseire tett észrevételeit, melyek eddig nyomtatásban nem jelentek meg. A költő életére vonatkozó időtábla áttekintést ad az életrajzi adatokról.”
- 19 BOGOLY J. Á., *I. m.*, 469.
- 20 Katholikus Szemle, 1935, 12.
- 21 Vö. KOVÁCS Sándor Iván, *Pannóniából Európába*, Bp., 1975, 73–79; KLANICZAY Tibor, *Pallas magyar ivadékai*, Bp., 27–29.
- 22 ItK 1924, 19–27. (Az olasz idézetben a verslábak is feltüntetve.)
- 23 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, bev. BARTA János, utószó: KOROMPAY H. János, Bp., 1976, 211–212.
- 24 Vö. KOVÁCS Sándor Iván, *Kutattam Árkádiában én is...*, ItK 1990, 711–723.

- 25 Klebelsberg-Emlékkönyv, id. kiad., 423.
- 26 Ha csak az nem eredmény, jóllehet a feltett kérdéstől elágazó, hogy rámutathatók a Tomitano-kötetben szereplő ún. *Padovai diákdal* szövegkörnyezetére: a magyar eset egy hasonló – fiktív? valóságos? – török és görög példával együtt fordul elő. Vö. KIRÁLY Erzsébet–KOVÁCS Sándor Iván, A „*Padovai diákdal*” szövegkörnyezete Bernardino Tomitano „*Ragionamenti della lingua toscana*”-jában, sajtó alatt.
- 27 Olasz-magyar tanulmányok mérlege, 1943 = *Olasz irodalom – magyar irodalom*, Bp., 1963, 335–346.
- 28 *Csokonai és Metastasio*, Uo., 388–434, az idézet az utolsó lapról.
- 29 Uo., 394, Vö. még 397, 425.
- 30 *Megjegyzések Koltay-Kastner Jenő: Faludi Ferenc idegen nyelvi versei és jegyzetei c. tanulmányához* (Megj. Filológiai Közöny), 1959. 1–2. sz.), ItK 1960. 71.
- 31 Hogy Faludi páter Bécsben, Grazban és Rómában színházba járt, Koltay régi feltételezése: „Faludinak ének cseng a fülében. Ilyen Metastasio-áriát Bécsben, Grazban meg Rómában eleget hallhatott. Hiszen a reverenda ebben a korban éppenséggel nem tiltotta el a papokat a színházjárástól – maga Metastasio is »abbate« volt.” Meg is róta érte az ItK-ban (1922, 25) Császár Elemér, az akkori szerkesztő: „Metastasio azonban nem volt felszentelt pap, legfőlebb »clericus« lehetett (azaz csak az alsóbb rendeket vette föl), Faludi azonban jezsuita volt, a legfegyelmetettebb rend tagja, s amíg pozitív bizonyítékaink nincsenek, azt kell mondanunk, hogy nyilvános színi előadásokra egyáltalán nem járt. Szerk.”
- 32 *Jagello-kori humanizmusunk néhány elvi kérdése tárgyában* (Válasz Gerézdi Rabán cikkére), FK 1959, 143–164. A 145. lapon írja: Ami „talán a legjobban elvlaszt mind Bán Imre, mind pedig Gerézdi Rabán vélekedésétől”, az „a humanizmus viszonya a néphez, és a humanizmus történeti fogalma. Horváth János e tanítványai nem akarnak tudni a történeti humanizmus társadalmi eszméiről” stb.
- 33 SZÖRÉNYI László, A „*Szigeti veszedelem*” és az európai epikus hagyomány, MTA I. OK 1979, 281–292. (A szerző ennek a dolgozatnak az olasz fordításával szerepel az Acta Romanica említett Koltay-émlékszámában.) Továbbá: HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp., 1982; KIRÁLY Erzsébet – KOVÁCS Sándor Iván, „*Adria tengernek fönyforgó babjai*” – *Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról*, Bp., 1983; KOVÁCS S. I., *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985 (készült 1982-ben); KIRÁLY E., *Tasso és Zrínyi*, Bp., 1989 (készült 1985-ben).

- 34 *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVII–XVIII. században*, Bp., 1971. (Irodalomtörténeti Füzetek, 72.)
- 35 *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* összeállítója az utószó pozíciójában *Az olasz reneszánsz irodalomelmélet története* szerzőjeként szerepel.
- 36 BAROCCHI, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, I–III, Bari, 1960–1962; Uő., *Scritti d'arte del Cinquecento*, I–II, Milano-Napoli, 1971–1973; WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I–II, Chicago, 1961; Uő., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I–III, Bari, 1970–1973.
- 37 ItK 1922, 46–47.
- 38 EPhK 1923, 146, 148.
- 39 Vö. a 26. jegyzettel.
- 40 BpSz 1944, 267. köt., 66–67.
- 41 Id. kiad., 409.
- 42 BpSz 1944, 267. köt., 113–117.
- 43 KLANICZAY Tibor, *A magyar későreneszánsz problémái*, 1959 = *Reneszánsz és barokk*, Bp., 1961, 303–339.
- 44 BÁN Imre, „*Fejedelmeknek serkentő órája*”, 1958 = *Eszmék és stílusok*, Bp., 1976, 153.
- 45 Uo., 186, 191 (*A magyar barokk próza változatai*, 1971).
- 46 Id. kiad., 41.
- 47 KLANICZAY T., *I. m.*, 580–581.
- 48 Vö. *Tizenhetedik és tizennyolcadik századi olaszból fordított vallásos műveink*, EPhK 1927, 24–31. KECSKEMÉTI J.-né bibliográfiájából ez a magyar változat hiányzik, csak a Corvina-beli olasz közlés szerepel (magyar címmel): 1927, 216–217.
- 49 *Olasz–magyar művelődési kapcsolatok*, Bp., 1941, 56.
- 50 BpSz 1944, 267. köt., 122.
- 51 EPhK 1940, 235–242.
- 52 KARDOS Tibor, *Régi könyvjegyzetekről. Zrínyi lapszéli jegyzetei avagy „moderator Hungariae”*, Könyvtári Szemle, 1934–1935, 141–143; *Zrínyi, a költő a XVII. század irodalmi világában*, ItK 1932, 153–163, 261–273. Vö. KOVÁCS S. I., *A Zrínyi-könyvjegyzetek kutatástörténete és néhány irodalomtörténeti tanulsága* = *A Bibliotheca Zrinyiana története és állománya*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1991, 475–477. (Zrínyi-Könyvtár IV.)
- 53 A történet dokumentumait *Pannóniából Európába* című könyvemben idézem. Bp., 1975, 40, 278.
- 54 GRÓF ZRÍNYI Miklós *Művei*, kiad. NÉGYESY László, I. köt., *Költői művek*, Bp., 1914, 141.

- 55 ARANY János *Összes művei*, X. köt., szerk. KERESZTURY Dezső, *Prózaí munkák* 1, kiad. KERESZTURY Mária, Bp., 1962, 379. Vö. KOVÁCS S. I., *Zrínyi-tanulmányok*, Bp., 1979, 112–113, 187.
- 56 CSILLAG István, *A költő Zrínyi szigetvári és pécsi tartózkodásának kronológiája*, Somogy, 1992, 5. sz., 15–20.
- 57 ZRÍNYI M., *I. m.*, 128.
- 58 Vö. KOVÁCS S. I., *Négyes László emlékezete*, Békési Élet, 1983, 1. sz., 95–96.
- 59 *Giordano Bruno a magyar irodalomban (Halálának negyedszázados évfordulójára)*, It 1950, 105.
- 60 „A csonkasággal, hézagossággal, töredékességgel ellentétes szövegromlás a *toldás, szövegtoldás* (interpolatio), a szerző híre nélkül való utólagos beleillesztése valamely szövegrésznek az eredeti szövegbe.”
TOLNAI Vilmos, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., 1922, 71.

Kitekintés

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

Minimalizmus és narratív technika*

A minimalista narratológia az ábrázolásmód lényegéből fakad, hiszen a minimalizmus világa következményes; következményes emberrel, érzéstelenített, fenomenológiai vagy artikulációképtelen emberrel dolgozik. Mindez elsődlegesen *reagáló* embert jelent, a megfigyelés, a regisztrálás jelentőségét az elemzés és értékelés helyett, állapotot és mozzanatmasszát a folyamatok helyett. A narráció ennek megfelelően főleg szemlélő-regisztráló irányultságú.

A minimalista mű arra is törekszik, hogy csökkentse a távolságot önmaga és a befogadó közt, saját világát az olvasóhoz közelítse. A két világ közelítését, illetve a távolságcsökkentést nem kis mértékben a narratori funkciók redukálásával éri el. Ez a redukció pedig megint csak a narráció szemlélő-regisztráló irányultságával függ össze.

Gerald Prince általános narráció-definíciója szerint „többé-kevésbé nyilvánvaló” narrátor közli vagy narrátorok közlik a „valós vagy képzeletbeli eseményeket”.¹ A minima-

* Jelen vizsgálódásaink a kortárs amerikai szépprózai minimalizmusra terjednek ki. A stílussal kapcsolatos definíciós kérdésekről és a bevont szerzők köréről lásd *A mai amerikai minimalista próza: kategóriahasználati és definíciós helyzetvázlat* c. tanulmányomat. *Studia Literaria*, XXX (1992), 87–106.

lizmusra kétségkívül a „kevésbé nyilvánvaló” a jellemző. Hogyan történik a narrátor észrevétlenné tétele, és miként következik ebből a minimalista világ közvetlensége a befogadó számára?

Elsőnek tűnik szembe a narráció személytelensége. Azon kevés tételek közé tartozik, melyek az amerikai minimalista próza teljes volumenére érvényesek, kivétel nélkül. Vagyis-hogy hiányzik, például a technikai, *narratológiai* értelemben vett – mert hisz nagy általánosságban véve mindent a szerző tud, és beszél el – mindentudó szerzői narrátor. Wayne C. Booth kifejezésével élve: beáll a „szerzői csend”, a szerző jelen van, de „közvetlenül nem beszél”.² A mindent közvetlenül közlő szerző a modernizmusban tűnik el először, helyesebben szólva: leglátványosabban (Erich Kahler kimutatta, hogy a próza „befelé fordulása”-nak, az ókortól a 18. századdal bezárólag, megvannak az irodalomtörténeti előzményei). Másfelől a szerző, aki a modernizmus egyes válfajaiban teljesen eltűnt, és a posztmodernizmus nem mindegyik fajtájában tért vissza – mégis határozottan visszavette a terepet a posztmodern metafikcionalitásban. Mindössze talán azért, hogy önnön léteire vonatkozóan néhány kérdést még feltegyen magának – hiszen a szöveg autonómiája a szerzőiség fogalmát is megkérdőjelezi a posztmodernnekél.

A minimalizmus a metafikcionalitás ellen is hat, amikor a hétköznapi valóság objektivitása felé fordul, ezért nem érdeklik az írás önreflexív játéka. Nem érdekli az önmagával elfoglalt szerző sem. Viszont megmarad benne a posztmodern ismeretelméleti szkepszis (a valóság kaotikus, megragadhatatlan) és ontológiai letargia (a káosszal együtt kell élni) örökségeként az óvatosság: míg a kísérleti irodal-

maktól ugyan a realizmus irányába visszakozik, mégsem engedi vissza a szerzőt a mindentudás pozíciójába. A szerző eleve nincs a világtotalitás birtokában, mert a minimalista világ redukált. A zsugorított (privatizált) világon belül sem tud mindent. Ha igen, akkor ez abszolút kivétellé teszi a minimalista prózában. A szerző viszont ilyenkor is *személytelen*. Közvetlenül nem szól bele a műbe; harmadik személyben beszél el az eseményeket; nem ítélkezik a jellem fölött; nem áll a regény világa és az olvasó közé. (Erre példa Alice Adams *Superior Women* c. regénye. Adams narrátora szerzői, a szerző mindentudó perspektívájából beszél, de személytelenül.)

Éppilyen személytelen, viszont a narrátori funkciót még jobban tagadó az a perspektíva, mely a leggyakoribb a minimalizmusban: Norman Friedman kategóriájával „szelektív mindentudás”-nak nevezhetjük.³ A narrátor – Booth terminusával szólva – „dramatizálatlan”⁴; egyetlen személynévmással sem utal önmagára. A mindentudó perspektíva viszont szelektív, mert egy jellem nézőszögébe helyezkedik. Erre a személyre egyes szám harmadik személyben utal, tehát érzékeljük, hogy a figurán kívül álló (genette-i terminológiával: heterodiegetikus) narrátorral van dolgunk, noha az igyekszik narrátori funkcióit minél láthatatlanabbá tenni.⁵ A hatás tökéletes. Azt az érzést kelti bennünk, hogy egy drámán belülre kerültünk. Hiszen a narrátor valósággal eltűnik, mint Scholes–Kellogg narrátortipológiájában az események láthatatlan „jegyző”-je, „lejegyző”-je vagy – ha tetszik – „jegyzőkészülék”-e, angol nevén a „recorder”-e.⁶

A dráma hatását ilyenkor nem az események konfliktusossága, „drámaisága” kelti, hanem az, hogy az események prezentálási módja a drámához hasonlít. A dolgok „mintha

maguktól történnének” (Booth)⁷, úgy tárul szemünk elé egyik jelenet a másik után, mint a színpadon. Van olyan narratológus, aki a recepció oldalát érzi fontosabbnak, és a szelektív mindentudó perspektíva esetében olyannyira személtelennek tartja a szerzőt, hogy nem szerzői, hanem – mint Franz Stanzel – „figurális narráció”-ról beszél. Stanzel kategóriája ugyan meglehetősen képlékeny, az alapmeghatározásba a szóban forgó minimalista perspektíva belefér: „ha az olvasónak olyan érzése van, hogy valamelyik figurában jelen van a színen, akkor *figurális* narráció tanúi vagyunk” (Stanzel kiemelése).⁸

A figurális narrációban tehát *drámán belül* érezzük magunkat, illetve a dráma jeleneteihez hasonlóan bontakozik ki szemünk előtt – valamelyik jellem nézőszögéből – a narráció. A narrátor keze láthatatlan. Mielőtt továbblépünk, meg kell jegyeznünk, hogy ez nem azonos a „drámai mód”-nak nevezett perspektíva technikával (Friedman)⁹, amikor az olvasó nem értesülhet arról, amit a szereplők éreznek, gondolnak, érzékelnek; be kell érnie azzal, amit tesznek és mondanak.

További megszorítással adhatunk választ arra, hogy miért tűnik mégis úgy, mintha a minimalista perspektíva kezelés pontosan ebbe az irányba haladna, a narráció igenis elérné az objektivitásnak ezt a fokát? A válasz fentebb már elhangzott: a minimalista ember következményes, érzéstelenített, esetleg artikulációképtelen, hézagosan (fenomenológiai módon) megjelenített, aki azért *figyel, regisztrál, reagál*. Amikor az ilyen figura szemével lát a narrátor, sok mindent nem tudunk meg abból, amit hagyományos olvasói reflexekkel szeretnénk. A minimalista figurán át néző narrátor nem elemmez, nem mutat tudat alatti vagy intellektuális

folymatokat, nem értékeli a helyzeteket. Emiatt érezzük úgy, mintha drámai narratív módról lenne szó. A minimalista írások viszont nem igazolják ezt az érzést. Valahányszor visszakeresünk e regényekben és novellákban, az derül ki, hogy a perspektíva ugyan mindössze reagál és regisztrál – és az ebben zajló dráma rendkívül megkapó és sokatmondó tud lenni –, de azért a figura *érzekei, érez, gondol* valamit, még ha a mű megmarad is a jelzésszerűségénél.

Annak illusztrálására, hogy a figurális narráció vagy szelektív mindentudó (harmadik személyben, egyetlen figura szemüvegén át néző), heterodiegetikus perspektíva az uralkodó narrációs forma a minimalizmusban, nézzük meg, milyen arányban van jelen a két fő-fő minimalista Carver és Beattie, egy-egy kötetében.

A *Cathedral* című Carver-kötet tizenkét elbeszélésének a fele ide tartozik. Ebből öt tiszta eset: a „The Compartment” a fiával megbékélni mégiscsak képtelen apa, a „Preservation” a depressziós munkanélküli férj asszonya, a „Careful” a házi elvonókúrával kísérletező férj, a „The Train” a megalázóját megalázó fiatal nő, a „Fever” a gyerekeit egyedül nevelő tanár szemszögéből íródott. A hatodik ugyanennek összetettebb változata, mert a narrátor két ember (Ann és Howard) perspektívája közti – Gérard Genette-i narratológiai kifejezéssel – fókuszváltásokkal dolgozik.¹⁰

Ann Beattie *Where You'll Find Me* című elbeszélésgyűjteménye tizenhat darabot tartalmaz. Ebből tizenegynek a narrátora korlátozza a szerzői mindentudást a harmadik személyű, egy-figurás, szelektív perspektívára. Íme a címek, zárójelben annak a jellemnek a nevével, akinek a szemével az eseményeket nézzük: „Taking Hold” (Orin); „The Big Outside World” (Renee); „Coney Island” (Drew); „When

Can I See You Again?” (Martha); „Lofty” (Kate); „Janus” (Andrea); „Spiritus” (a férj); „Times” (Cammy); „Summer People” (Tom); „Heaven on a Summer Night” (Mrs. Camp). A tizenegyedik fókuszváltó: „Skeletons” (Nancy, Kyle).

A figurális narráció vagy szelektív mindentudó perspektíva mellett az egyes szám első személyű én-próza a minimalisták legkedveltebb narratív közlésformája. Olyannyira, hogy a fenti Carver- és Beattie-kötet összes többi darabja ebbe a kategóriába tartozik. A *Cathedral*ben: „Vitamins” (a férj); „Where I’m Calling from” (az elvonókúrán levő főszereplő); „Feathers” (Bud); „Chef’s House” (Edna); „The Bridle” (a moteltulajdonosnő); „Cathedral” (a férj). A *Where You’ll Find Me*ben: „In the White Night” (Carol); „Snow” (a főszereplő narrátornő); „High School” (a névtelen pótmama); „Cards” (a névtelen barátnő); „Where You’ll Find Me” (a névtelen főszereplő narrátornő).

Mivel az én-prózában a szerző teljesen eltűnik, azt mondhatjuk, íme egy újabb lépés a narráció objektivitása, a személytelenség felé, a teremtett világ és az olvasó közti távolság csökkentése felé. Igen, a közvetlen szerzői jelenlétet tekintve valóban beáll a teljes személytelenség, mert a szerzői narrátor nincs sehol. Viszont a dramatizálatlannal szemben megjelenik a dramatizált narrátor (a homodiegetikus narráció), és ezzel hangsúlyozottá válhatnak a narrátori funkciók. Ez a típus ellentmondhat a minimalizmus narrátori semlegességének – „semlegesség”-nek véve azt, hogy a narrátor minél tárgyilagosabban kívánja tálni az eseményeket; nem alakítja, nem kommentálja őket. Nem szerkeszti őket – kronológiai vagy egyéb szempontból – olyan elv, mely a narrátori tudat közbejöttére hívná fel a figyelmet.

A minimalista narrátor azonban az én-prózában, dramati-

zált mivoltában is lemond narrátori funkcióinak hangsúlyozásáról, és teljes mértékben átengedi magát a történet minél egyszerűbb, minél célravezetőbb, minél valószínűbb, minél kacifántmentesebb közlésének. Ilyenformán az én-narrátor egyik típusa, az „ágens-narrátor” (Booth)¹¹ további közelítő – szuggeráló – erő lehet a *narrátori* személytelenség révén, különösen akkor, ha főszereplő narrátorról vagy „énfőhős”-ről (Friedman)¹², illetve autodiegetikus narrációról (Genette)¹³ van szó. Hogy csak az eddigi példáknál maradjunk: az említett carveri és beattie-i én-prózai ágens-narrátorok *mindegyike* a novella főszereplője. Beattie-nél arra a különös körülményre is felfigyelhetünk, hogy éppen a kötet én-prózai ágens-narrátorai *névtelenek* (egyet leszámítva), míg a közvetettebb (harmadik személyű) perspektívákat képviselő szereplőknek mindnek neve van. Bármilyen más funkciót szánt is a szerzőnek ennek a körülménynek, az ágens-én névtelensége egy funkciót feltétlenül betölt: hozzájárul a narrátori személytelenséghez (tehát ahhoz, hogy a narrátor *narrátorként* nem hívja fel magára a figyelmet).

Az én-prózai dramatizált narrátornak van az ágensen, vagyis az angolszász narratológiában „résztvevő”-nek (cselekményen belülinek) nevezett homodiegetikus narrátoron kívül egy másik változata, amelyik viszont jellegénél fogva nem képes személyéről elterelni a figyelmet, mert létének lényege az, hogy az események és az olvasó közt áll. Ez pedig: a kívülálló (heterodiegetikus) perspektívát képviselő „megfigyelő” (Booth)¹⁴ vagy „szemtanú-én” (Friedman)¹⁵. A jelen kontextusban önmagáért beszél, hogy a fenti tizenegy én-novellából (Carver és Beattie összesen) *csak egynek* van megfigyelő narrátora. A „The Bridle” című Carver-elbeszélés arizonai moteltulajdonosa az, aki megfigyeli a minneso-

tai családot, de aki nincs befolyással az eseményekre, azaz kívülálló perspektívát képvisel; *nem* lehet észre nem venni, hogy a novellának narrátora van.

A minimalista próza érdekes anyagként kínálkozik a narrátor- és perspektívaszempontú további, részletesebb vizsgálódáshoz. A jelen terjedelmi határok azonban nekünk ezt nem teszik lehetővé. Mégsem maradhat említés nélkül a legizgalmasabb nézőponttechnikai jellegzetességek közül néhány. Ezek közt egyaránt vannak a minimalizmus természetével szoros kapcsolatot tartó, és nem feltétlenül a minimalizmusra jellemző jelenségek.

Utóbbiak leggazdagabb példatárát Jayne Anne Phillipsnél találjuk. Kivételt képez szerzőink közt abban, amilyen intenzíven alkalmazza a tudatfolyamos technikát a *Black Tickets* című elbeszélésgyűjteményében és a *Machine Dreams* című regényben. Előbbinek patologizált, traumatizált vagy pszichopata narrátorai szuggesztív erővel használják az én-próza tudati optikáját arra, hogy a szociális és erkölcsi nyomor, az általános degradáció, a téboly bepiszkított, lealjasított vagy közveszélyes áldozatainak szemén át mutassa meg ezek helyzetét. Fokozza a sajátos hatást – mely abból adódik, hogy a narrátor mágnesként húzza befelé az olvasót a maga világába, miközben ez a világ ezer vonatkozásban, mélységesen taszító –, hogy az író nő rendkívüli adottságokkal és kultúraismerettel hallja és rögzíti a társadalmi helyzet jegyű, a regionális jegyű viselkedési és nyelvi sajátosságokat az egyéni alkatban. Külön tanulmányt érdemelne a *Machine Dreams* vagy az „El Paso” több narrátoros, polifókuszú technikája, vagy előbbiben az én-regényi és a figurális narrációs technikák vegyítése. Az effajta elegyítés és

az átfókuszoltság példái találhatók meg Alice Adams, Ann Beattie, Tobias Wolff, Toby Olson regényeiben.

A jelen tanulmány kontextusaiban fontosabbak viszont a *minimalizmus természetéhez szorosan kapcsolódó* további narrátori és perspektívaezelési kérdések.

A fentiekben azt mutattuk be, hogyan használja a minimalista író a perspektívát arra, amire a realizmus és a modernizmus is használni akarta: hogy „az emberi tapasztalatot olyan intimen és pontosan közvetítse, amennyire az lehetséges”. Szemben a posztmodernizmussal, mely azért nyúlt a tudattechnikához, hogy „a nyelv felületi kollázsait egységesítse és igazolja” (Dillard).¹⁶ A valóságként való elfogadtatás igénye, a referencialitás elve diktálja végeredményben, hogy a minimalizmus a két világ távolságát csökkentő narrátorokat és perspektívákat alkalmaz. A narrátortól ez nem kíván kifejezett önredukciót, csak annyit, hogy működését láthatatlanná tegye, személytelenítse.

Léteznek azonban a narrátori funkció *minimalizálásának* esetei is, – a világképi-emberképi narrátori funkciózavarok. Ezek a „zavarok” valójában a legbravúrosabb minimalista teljesítmények közé tartoznak.

A narrátori artikuláció blokkolására szolgál az irodalomtörténetből rég ismert fogás: a gyerek-narrátor (vagy a visszapillantó narrátor hitelesen megidézett gyerekkori énje), aki részben még éretlen ahhoz, hogy magától kikövetkeztessen valamit a felnőttek zűrzavaros dolgaiból, másrészt maga is *terméke* az áldatlan állapotoknak (pl. a „Great Falls” narrátora Richard Fordnál, a *Machine Dreams* Billyje Phillipsnél). Létezik ellenpélda is, amikor a gyerek illetve ifjú (naiv) narrátor *nem minimalizáló célt szolgál*. Bobbie Ann Mason *In Country*-jában Sam perspektívája (itt figurális

narrációról van szó) a legfontosabb eszköz, a téma *lehetősége*: az új nemzedék számára Vietnam már absztrakció; az ő Vietnam-gondjaik felől közelítve válik lehetségessé a szerző számára, hogy – következményesen – belebocsátkozzon a neuralgikus kérdésbe a történelmi-politikai konkrétumok körüli társadalmi vita felkavarása nélkül.

Zavarja az artikulációt, ha a perspektíva artikulációképtelen embert mutat, még hozzá a figura számára – eleve adott antiintellektualizmusától függetlenül – objektíve is artikulálhatatlan (mert kialakulatlan) helyzetben. Mason „Shiloh”-jának kamionsofőrije (Leroy) nem fogja fel, mi folyik körülötte; megzavarja, hogy „a válaszok mindig változnak”¹⁷; sejtelve sincs, mire készül a felesége; bár a legfontosabbat felfogja: oda kell figyelnie arra, ami történik. Máskor a köztes helyzet, az átmeneti állapot, a válság ellenére meg tudják ezek az emberek is fogalmazni helyzetük lényegét (Ford egyes figurái).

A következményes psziché (ha ilyen a narrátor) és a fenomenológiai közelítés együttesen okozhat teljes információs zárlatot. Mary Robison „Relations” című novellájának narrátorát, úgyszintén a Junior nevű másik szereplőt, fejbekólintották bizonyos traumák, melyekre úgy reagálnak, hogy pontosan ezekről nem beszélnek. Amit kapunk, az a következményes kallódás, közöny, félbohóc pózolás.

A „zavarok” ellenére ezekből a művekből is sok mindent megtudunk (életigazságokat), ezekből is megkapó sorsokra, maradandó hangulatokra emlékezünk, ha nem is mindig azt mondják nekünk, amit hallani szeretnénk. A perspektíva-redukció és narrátorzsugorítás igazi minimalista bravúrai a Joy Williams-, a Jay McInerney- és a Bret Easton Ellis-regényben találhatók.

A *Breaking and Entering*-ben Williams rendkívül nehéz feladat elé állította magát, és azt sikeresen oldotta meg. Olyan perspektívát választott (szelektív mindentudó vagy figurális narrációs módban), melyet egyszersmind elfed az olvasó elől. Liberty ugyanis egzisztenciális paralízisben szenved, ráadásul – mint többször halljuk róla – hallgatólag, nem közlékeny ember. Mivel pedig a szerző alig mutat többet Liberty belső világából, mint amennyit a mindennapi érintkezésben vele találkozóak látnak, hallanak, megtudhatnak róla, meg amennyit belőle kiválnak a hétköznapi banalitásai (bár ezek a „banalitások” olykor az égbe kiáltanak) – azazhogy a (fenomenológiai) *nézőmód* legalább annyit számít, mint a nézőpont, ha nem többet –, maga a perspektíva-technika borítja homályba a lényegét. A külső cselekmény azért nem visz sehova, mert a regénynek az a lényege, amit a külvilág Libertyn *bensőleg* alakít. Azt viszont Williams elfedi a szemünk elől. Mégis úgy teszi, hogy a könyv végén világossá válhassék, mi történt voltaképpen; mi ment végbe Libertyben, milyen eredménnyel.

McInerney *Bright Lights, Big City*-je a narrátori önkisiklatás regénye. Az eredmény látványos: egyes kritikusok szerint a műnek se tartalma, se témája nincs. Csak arra gondolhatunk, hogy ezek a kritikusok nem olvasták végig a könyvet. Az utolsó előtti fejezetben kapták volna meg az üresjáratra és önpusztításra fogott életmód magyarázatát. A mű külön narratológiai érdekessége, hogy ugyanolyan „polifonikus” vagy „dialogikus” viszonyban van a narrátor önmagával (egyes szám második személyben beszél önmagához), illetve a szerző a hőssel, mint amilyenben levőnek az egérlyukban élő embert és szerzőjét Bahtyin találta Dosztojevszkij könyvében.¹⁸

McInerney narrátora ráadásul az érzéstelenített ember végletes esete. A tudatkikapcsolást, az akart amnéziát súlyos narkomániával biztosítja be. Az ilyen narrátortól nem is értesülhetünk a lényegről, mert ahhoz gondolnia kellene rá. Ő viszont minden tevékenységét arra irányítja, hogy erre ne kerülhessen sor.

A Less Than Zero Clay-je is narkotikumokkal szétrombolt tudatú narrátor. Míg azonban McInerney névtelen szerkesztőjét külső erő húzza ki a teljes tompultságból (megjelenik a testvére), addig Ellis értelmi-érzelmi nihillé kábult narrátort valamilyen alig érzékelhető, mégiscsak működő belső folyamat téríti észre. A folyamat útjelzőit a regény képvilágában és szimbólumaiban hintette el Ellis, és ez a jelzésmód szoros kapcsolatot tart az eliminált narrátori tudat pokoljárásával. Ha ugyanis a szerző arra vállalkozott, hogy kábított tudatot választ művön belüli optikának, csak annyit közvetíthet az olvasó felé, amennyit az ilyen ember felfog. Mivel azonban semmit nem fog fel, pusztán csak regisztrálja, amit pillanatnyilag lát és hall, nem marad más, mint az auditív és a vizuális benyomások. Ezekben viszont Ellis nemcsak Clay lábraállításának menetét tudja érzékeltetni, hanem vitriolos társadalomszatirikus utalásrendszert épít ki bennük. A fizikai képet élesre állító belső (értsd: művön belüli) fókusz – Clay tudata –, mondhatjuk Genette (Mieke Bal és Shlomith Rimmon-Kenan által finomított) „fokalizációs” terminológiájával, *kívülről* mutatja a fokalizálás tárgyát, abban belső törvényeket látszólag nem ismer fel. Az élesen exponált, ám széthulló valóságfelület jelenséghalmaza mégis tartalmazza azokat a szimbolikus jeleket, melyek révén a fokalizációs zavarú „jellem-fokalizátor” végül be tudja tölteni szerepét, meg tudja ragadni az alvilági aranyélet morális lényegét.¹⁹

- 1 PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Lincoln, Univ. of Nebraska, 1987, 58.
- 2 BOOTH, Wayne, C., *Critical Understanding – The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago, Univ. of Chicago, 1979, 272.
- 3 FRIEDMAN, Norman, „Point of View in Fiction – The Development of a Critical Concept” = *The Theory of the Novel*, szerk. STEVICK, Philip, New York, The Free Press, 1967, 128–129.
- 4 BOOTH, Wayne, „Distances and Point-of View: An Essay in Classification”, = *Essentials of the Theory of Fiction*, szerk. HOFFMAN, Michael–MURPHY, Patrick, Durham, Duke, 1988, 176.
- 5 A „heterodiegetikus” és „homodiegetikus” narrációról lásd: GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse – An Essay in Method*, Ithaca, N. Y., Cornell, 1980, 245.
- 6 SCHOLES, Robert–KELLOGG, Robert, *The Nature of Narrative*, London, Oxford, 1966, 270.
- 7 *I.m.*, 185, lásd a 4. jegyzetet.
- 8 STANZEL, Franz, *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington, Indiana, 1971, 23.
- 9 *I.m.*, 129.
- 10 A genetti-i fókuszvariabilitás elméletet lásd: *I.m.*, 194.
- 11 BOOTH, Wayne, C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Univ. of Chicago, 1982, 2nd ed., 153.
- 12 *I.m.*, 126.
- 13 *I.m.*, 245.
- 14 *I.m.*, 153, lásd a 11. jegyzetet.
- 15 *I.m.*, 124.
- 16 DILLARD, Annie, *Living by Fiction*, New York, Harper, 1982, 111.
- 17 MASON, Bobbie Ann, *Shiloh and Other Stories*, New York, Harper, 1985, 5.
- 18 BAHITYIN, M. N., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Ann Arbor, Michigan, Ardis, [sic], 1973, 51.
- 19 A fokalizációs terminológiát vö. RIMMON-KENNAN, Shlomith, *Narrative Fiction – Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983, 71–76.

Szemle

Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.
Magyar avantgárd költészet
a XX. század második és harmadik évtizedében.*

Deréky Pál, Bécsben élő irodalomtörténész két kötetben összegezte a magyar avantgarde-ra vonatkozó alapkutatásait. Budapesten kiadott munkája szerves egységet alkot a bécsi Böhlau Verlagnál 1991-ben megjelent könyvével, melynek *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926 (Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei)* a címe. Mindkét munkája hézagot pótol, mert részletesen ismerteti a magyar avantgarde költők célkitűzéseit és műveik egykorú fogadtatását. Meggyőzi olvasóit arról, hogy a mozgalom képviselői körében léteztek Kassákétól lényegesen eltérő felfogások. Közülük Németh Andor elképzelése a szómágiáról látszik legjelentősebbnek, márcsak azért is, mert költői megvalósulása sem elhanyagolható: *Fekete csillag* című verse hálás anyagot szolgáltat a műértelmező számára. Deréky elsőként rendszerezi azokat a cikkeket, amelyek az egykorú sajtóban a magyar avantgarde-ról jelentek meg, s egyszersmind fölhívja a figyelmet a mozgalom kismestereire – Kristóf Károlytól Mihályi Ödönig. Legfőlőbb az hiányolható, hogy nem kapunk határozott választ arra a

kérdésre, miért is emelkednek ki Kassák legjobb költeményei a magyar avantgarde versírásból.

A bécsi egyetem magyar irodalomtanára három réteget különböztet meg a magyar nyelvű avantgarde költészet történetében. Véleménye szerint az elsőt az elkötelezettség és az ikonikus kifejezőmód, a másodikat a „digitális-analógiás” jelhasználat, a harmadikat „a személyesség és az érzelem visszatérése” jellemzi. Úgy sejtem, fogalmilag nem eléggé egyértelműsíthető e hármas jellemzés. Példaként a következő mondatot idézném: „Bonyolultan összetett tudattartalmakat egyszerűsít és sematizál az ikonikus nyelvhasználat; ugyanezeket a tudattartalmakat legapróbb összegező részeire bontja a másik, majd analógiás úton összerakja őket” (13).

Noha azt túlzás állítani, hogy a számozott költeményeket csak Kassák „halála után fogadta be a magyar irodalom” (29), abban teljesen igaza lehet Derék Pálnak, hogy e művek értelmezése döntő a magyar avantgarde megítélése szempontjából. Kevésbé nyilvánvaló, hogy a „digitális-analógiás nyelvhasználat” kifejezés alkalmas kiindulópontul szolgálhat e kulcsfontosságú művek értelmezője számára.

Ha valamit vitathatónak látok Derék Pál két könyvében, az a versek értelmezése során használt nyelv. Nemcsak Kassák címtelen költeményeinek méltatására vonatkozik e megjegyzésem, de más szerzők munkáinak mérlegelésére is. Déry *Az ámokfutó* című művének jellemzésében található a következő mondat: „A költemény gerince az ámokfutás ténye” (82). Másik példaként József Attila *Esti felhőkön* kezdetű és *Csak a tenger jött el* című versének következő minősítését említeném: „Mindkét költemény szerkezete szerelt, de a későbbi költeményben a montázművészet már

túljutott a »csavarozás« fázisán és – akárcsak Dérynél – egyik kép a másikba ömlik át” (177).

Mindkét megfogalmazás visszavezethető arra az előföltevéésre, hogy egyfelől az avantgarde „alkotómódszernek”, „érzelemelvonásnak” tekinthető, másrészt „versnyelv” és „mondanivaló” kettősségében kell gondolkodnunk, mivel a vers „hatóeszközökből”, „építőkövekből”, „mesterien alkalmazott, gyönyörű elemekből” áll, „a valóságból kitört darab idézetjellegű műbe szerelése” jellemzi.

Ellenvetésem mindössze annyi, hogy *A vasbetontorony költői* szaknyelve inkább alkalmas irodalomtörténeti összefüggések megállapítására, mint egész költeményeknek mint műalkotásoknak értelmezésére. Lehetséges, e kettősség összefügg Derék Pál kétnyelvűségével. Egyszerre két nyelven írni értekező prózát hihetetlenül nehéz feladat. A magyar irodalomról két nyelven író kutatók száma elenyészően kicsi.

Mindezt előrebocsátva állapítom meg, hogy – amennyire igencsak fogatékos német tudásom alapján meg tudom ítélni – Derék Pál két könyve közül a németül írtak a nyelve egységesebb. Egyike a legjobb munkáknak, amelyeket valaha magyar irodalomról írtak idegen nyelven.

A német irodalom alapos ismerőjétől azt is lehetne várni, hogy összeveti a magyar avantgarde költészetét az expreszszionizmussal. E jórészt német irányzat köztudottan a naturalizmus ellenhatásaként bontakozott ki, hiszen a külső valósággal szemben a szellem világára összpontosította figyelmét, s a Darwin hatására kibontakozott, élettani meghatározottságot hangsúlyozó pozitivizmussal szemben a szellemtörténettel teremtett kapcsolatot. Míg Kassák a művészet, tudomány s technika egységét hirdette és a kultúra

hivatásának volt a szószólója, addig Benn a művészetet szembeállította a történetiség eszményével, *Zur Problematik des Dichterischen* címmel 1930-ban megjelent cikkében, 1955-ben pedig így összegezte a modern művészet és költészet lényegét: „Kunst ist nicht Kultur, Kunst hat eine Seite nach der Bildung, der Erziehung, der Kultur, aber nur, weil sie eben das alles nicht ist, sondern das andere, eben Kunst [...] Das moderne Gedicht, das absolute Gedicht ist das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet. („Soll die Dichtung das Leben bessern?“ *Gesammelte Werke in acht Bänden*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band 4, 1150, 1156.)

Első tekintetre Kassák munkássága szöges ellentétben áll a művészet nevelő célzatának ilyen egyértelmű elutasításával. Derék Pál németül írt könyvének egyik fontos érdeme, hogy ráébreszti az olvasót Kassák tevékenységének kettősségeire. Nemcsak arra, hogy miközben nevelő célzatú költészetet írt, elutasította azt a felfogást, mely szerint a költészet a nevelés eszköze.

A magyar s a német nyelvű kötet azért is együtt olvasandó, mert a két munka között nem egyszerűen átfedés van, sőt olykor nem is pusztán kiegészítik egymást, hanem ugyanannak a jelenségnek adják más és más értelmezését. Az Irodalomtörténeti füzetek című sorozat részeként közreadott kötetben például ez olvasható: „A Számozott költemények visszhangjával ellentétben *A ló meghal*... összességében elismerő bírálatokat kapott, s ez olyan meghatározó jegy, amely (akár a *Máglyák énekelnek* pozitív fogadtatása) csálhatatlanul mutatja a mű „kevert” jellegét” (111). A német változat mintha kissé más jellemzést adna: „*Das Pferd stirbt* [...] gehört nicht in die Reihe der Numerierten Gedichte

Kassáks, obzwar seine Bauweise nicht sehr verschieden ist” (55). Inkább a második minősítést tudom elfogadni. Azért csak inkább, mert *A ló meghal* műfaja és terjedelme eleve más nyelvi lehetőségeket tételez föl. Az első megközelítést sebezhetőbbnek gondolom, mivel a nyomtatásban megjelent értékelések zöme olyan baloldali szerzőktől származik, akik eszmei okból fogadták értetlenül a számozott verseket.

Míg a magyar nyelvű kötet kissé lezáratlan hatást kelt, a Bécsben kiadott könyvnek határozott végkövetkeztetése van. E „Schlussbetrachtung” szerint „Worin genau der Ertrag der Ismen besteht, konnte von den Zeitgenossen nicht geklärt werden. Schwerer wiegt, dass diese Frage bis heute nicht geklärt werden konnte” (120). E némileg kihívó, az összes eddigi kutatást kissé elmarasztaló, de korántsem jogtalan állítást a szerző érdekes, noha vitatható kiegészítéssel kapcsolja össze. Az 1970-es évektől jelentkező „új hullám” szerinte a Nyugat-mozgalomhoz és nem a magyar avantgarde-hoz nyúlt vissza. Ez ugyan igaz lehet, de oka részben abban keresendő, hogy a hetvenes években föllépett újítók elsősorban elbeszélő prózáírók, míg a magyar avantgarde képviselői a szabadvers művelőiként alkották legjobb műveiket – ahogyan azt Deréky két könyve is bizonyítja.

A Böhlau Verlag által gondozott kötetnek mintegy harmada szöveggyűjtemény. Elsőrendű válogatásra vall és több meglepetést is okozhat az olvasónak. Gáspár Endre értekezései arra emlékeztetnek, hogy már Kassák kortársai között is akadt olyan bíráló, aki éles szemmel vette észre költészetének jellegzetességeit és korszakait. Balázs Béla eszmeifuttatása *A lírai érzékenységről* (1923) olyan utalásokat tartalmaz az elfajzott művészetre, amelyek előrevetítik Goebbels

hírhedt támadását az expresszionizmus ellen. Kassák elméleti írásai segítenek föltenni a kérdést, vajon nincs-e összefüggés a legjobb művei közé sorolható számozott versek világának reménytelensége és a műalkotásról kialakított felfogásának megváltozása között. 1923-ban az elméletíró Kassák már Dantéra, Grünewaldra, Bachra hivatkozott, és azt hangsúlyozta, hogy a műalkotás nem problémát old meg, zártságában fához, kőhöz, emberhez hasonló valóság.

A fejlődés bonyolultságához tartozik, hogy mire Gáspár megteremti a szimbolizmustól merőben különböző, téma s mélység nélküli új költészet elméletét, Kassák már tovább-, pontosabban visszalép, már-már föladva korábbi magatartását. A számozott költemények világában az avantgarde-ot kívülről szemlélő Komlós Aladár nem teljesen alaptalanul látott céltalanságot. Ha viszont ez így van, talán megérthető, miért is változott meg Kassák költői nyelve a Magyarországra hazatérés után. Abban Derék Pálnak tökéletesen igaza van, hogy „A társadalmi haladásba, egy igazságosabb társadalmi berendezkedésbe vetett hitét Kassák valószínűleg élete végéig sem veszítette el” (45), de 1925-ben már folytonosságot emlegetett, a későbbiekben írt művei pedig nem egyszerűen egyenetlenséget árulnak el, de talán annak a fölismerését is tanúsítják, hogy szerzőjük némileg eltávolodott a jövőmondó szerepkörétől, melyet fiatalkorában magára vállalt.

A *vasbetontorony* költői ugyanúgy alapos irodalomjegyzékkel zárul, mint az *Ungarische Dichtung in Wien*, ám a két kötet összehasonlításából könnyű megsejteni tudományos kiadóink mostoha helyzetét. A magyarul megjelent könyvből hiányzik a névmutató, s míg az osztrák–német kiadvány-

ban a tengeri magyar név hibátlanul van szedve, a Budapesten forgalomba került munkában roppant sok a sajtóhiba.

(Argumentum Kiadó, Budapest, 1992, Irodalomtörténeti füzetek)

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Kulcsár Szabó Ernő:
A magyar irodalom története. 1945–1991

Elkészült a sokszerzős, sok szempont szerint tájékozódó irodalomtörténeti korszak-összefoglalások után a régvárt egyszerzőjű, egyetlen szerzői egyéniséget tükröző, szempontjait következetesen alkalmazó korszakáttekintő monográfia. És már megjelenése előtt viharokat kavart.

Kulcsár Szabó Ernő nem lexikont ír, nem seregszemlét tart, hanem az általa meghatározónak tartott, markánsan megrajzolt irodalomtörténeti horizontról visszatekintve foglalja össze a mához vezető utakat. Ezáltal más, eddig ismeretlen irodalomtörténet íródik: írja pedig általa ezt a történetet az a mára, szerintem már a magyar irodalomban is klasszikus eredményeket kialakító, nevezzük úgy, hogy posztmodern irodalom, amely értéke tudatában visszakeresteti a szerzővel előzményeit. Ezáltal a szerző tulajdonképpen szerkeszt: az általa vállalt irodalom alkotói horizontjának megfelelő irodalomtörténeti-elméleti horizontról visszatekintve felvázol egy folyamatot, és ennek a folyamatnak kikeresi a szövegekben megtalálható dokumentáltságát. Valójában nem tesz mást, mint kedvelt hőse, Esterházy

Péter, aki az előzmény-szövegekből alakítja-szerkeszti meg a tudatállapotának megfelelő szöveget. Kulcsár Szabó Ernő a mai szövegek ismeretében kérdezi az elmúlt félszázad irodalmát, és meghallja azt a visszhangot, amely a múltból visszafelel a mai kérdezőnek.

De ez a visszhang csak úgy jöhetett létre, hogy a szerző nemcsak a mai, posztmodern irodalomnak avatott és értő, alkotóként is jelenlévő (mert a kritikus-elméletíró is alkotó) tagja, krónikása, hanem irodalomtörténészként éppennyire értője is annak az irodalmi alkotásformának, amelyre éppen ez a posztmodern irodalom kérdezve alapozza saját módszerét. Az általa másodmodernségnek (illetőleg a modernség második hullámának) nevezett alkotói mód, amelyik irodalmunkban a század húszas éveinek végén, harmincas éveiben mindjárt – jelentkezése pillanatában – a legmagasabb színvonalon valósulhatott meg. Az első olyan alkotói mód, amelyik szövegbeszédében a dialogikus poétikai paradigmát bevezette a magyar irodalomba, és köthető Kosztolányi, Szabó Lőrinc, József Attila, Szentkuthy, Határ Győző nevéhez. Nem nemzedékhez, nem formálásmódhoz vagy valamilyen tematikához, hanem egy szövegbeszédbeli és mű-szerkesztési módhoz, amely a személyiség megalkotóhatóságának, az alkotás metafizikai rendezettségének célóságú, centrális elvek alapján való klasszikus modernségű megvalósításával szembeni kételyét fogalmazza meg a művekben. Kulcsár Szabó Ernő könyvének ez az alapozása az, amelyet a mai „pécsi iskola” meghatározó egyéniségeként dolgozott ki, hangolva azt és kapcsolódva is a húszas-harmincas évek irodalomtörténeti paradigmaváltását vizsgáló líra- és prózatörténeti konferenciák munkamódszeréhez.

A szerző kettős jártassága így kamatozódik mostani

könyvében: mind az irodalomkritikusi, mely kortársaival együtt nevelődött, mint az irodalomtörténész, amely az utóbbi fél évtized oktatói-irodalomtörténetszervezői munkásságából szervült ki.

Ne botránkozzék meg az a kollega vagy olvasó, aki szívéhez esetleg közelebb álló alkotók nevét nem látja fejezetcímként feltűnni, avagy ritkábban látja említését. Ez a mű a maga rendszerén belül úgy zárt, megbonthatatlan alkotás, hogy egyben vitára nyitott: az általa vázolt folyamatot nem az abszolút értékrend megtestesülésének képzele, hanem az általa felvállalt elvek érvényesülésének. Alkotóilag hangsúlyozódik: *egy lebetséges világ* az általa megrajzolt. Önmaga választotta mérték szerint mérhető (ez a minőségének mértéke), és más rendszerek szerint vitatható (de ez már egy nyitott vita részévé avathatja a könyvet). Tehát ne a más nézőpontokat kérjem rajta számon, hanem az ő maga rendszerét vizsgáljam, hogy érvényesen megkomponált-e (szerintem: igen), és ezen belül meggyőző-e a kidolgozása (szerintem: szintén).

Ha igazi vitára számítok, lényegbelire: akkor négy-öt hasonló tájékozottságú, és hasonlóan elméletileg megalapozott mű jelenlétét is fel kell tételeznem. Mindaddig, amíg az irodalomtörténet felkészültsége ezt a fokot el nem éri, addig csak „bűnbakkereséses” vitatkozás folyhat, melynek alapja: Kulcsár Szabó Ernő bűnös, mert dolgozik.

Magam részéről is az igazi vita az lenne, ha megírnám a saját szempontjaimat követő, hasonló terjedelmű irodalomtörténetet. Akkor ütköznének ki a különbségek. Ehelyett álljon itt egy részlet a kötet előkészületei során írott lektori jelentésemből. Kiviláglik a vizsgálódási szempontjaink közötti különbség. Ha ő jobbára a másodmodernség és a

posztmodern közötti átmenetet vizsgálja, én inkább a klasszikus modernség és a másodmodernség közötti kapcsolódást és különbözést figyelem. Számomra ennek egyik – sok értéket felmutató – pillanata a Rákosi-korszakban, a publikálás lehetősége nélküli teljes felszabadultságban írható le.

„A legfontosabb kifogásom, amely szervíti majdminden megjegyzésem: egyetlen fejezetnek a hiányolása. Ez pedig a Rákosi nevével jelzett korszak irodalomtörténetében jelenlévő pszeudo-irodalomtörténet. A látható alatt a láthatatlan. Ugyanis ebben az időszakban érett be a másodmodernség a magyar irodalomban úgy és azáltal, hogy a megjelenés legkisebb reménye sem volt a számára. Tehát a legnagyobb szabadságban valósulhatott meg. Az értők-értékelők köre még, ha szűken, de megmaradt, ez az alkotók öntudatát épen megtarthatta. Szabó Lőrinc, Weöres versei, Kodolányi mitikus regényei, a fiatalabbak közül a *Szárazvilág* Nemes Nagy Ágnese, az *Apokrif* Pilinszkyje, *A pokol tornácán* Lakatos, Kormos, Rába, Mándy, Mészöly, de a jungiánus alapon kollektív álmokat felhozó különleges Jánosy, és Németh László, az *Égető Eszter*től a *II. József*ig, a Bartók-esszéig, ahol még egyszer utoljára a korai nagy gondolkodó jelenik meg. Szabó Lőrincnél éppen Kulcsár Szabó Ernő szóbeli ötleteire hivatkozhatok: *A buszonbataldika* ében olyan dialogicitás, olyan dalnokot a daltól szétválasztó alkotói pozíciót találhatni, amely az összes eddigi műveihez képest is változott helyzetet teremt benne. De még ideszámíthat Vas István költői megemelkedése, amely a versbeszédben olyan grammatikai fitorokat programoz be, amelyek a későbbi, például Orbán–Tandori nevével jelezhető, a másodmodernségből a posztmodernbe

vezető, a szerző által példásan feltárt áthajlás tematikai modelljét előlegezik. Ugyanide köthető a lehajlás fázisában lévő Szentkuthy, de méginkább Szabó Magda, aki első sikeres, a Németh László-féle prózához kötődő regényeit ekkor írta, de innen, ezek kifordításaként ihletődnek kései regényei: a még klasszikus-modernségű *Az ajtó*, de a posztmodern beszédre rímelő *A pillanat* is. Úgyszintén ebbe a kis fejezetbe tartozik a »műfordítás-klasszicizmus« megemlézése, amely egy fordítói nyelvet alakít (pl. Kálnoky nagyon sokáig beszél ezen, Lakatos is): a »másképpbeszélés«-nek nemcsak tematikáját, de hangnemt is alakítva ezzel. Esetleg visszamenve a centrális elveket remélő klasszikus modernségig, de mindenesetre a megszólalhatóság kételyét a másban-beszélés formájába átvezetve.”

Vitakoztunk ezzel? Mindenesetre egy párhuzamos irodalomtörténet lehetőségét vettem fel ezáltal. Kulcsár Szabó Ernő pedig megírta a könyv Szabó Lőrinc-fejezetét, amely a benne felvetett vizsgálódási szempontokkal és az érzékeny poétikai megfigyelésekkel munkájának legszebb lapjait eredményezhette.

Kulcsár Szabó Ernő erénye, hogy az általa kidolgozott és vállalt módszer szerinti horizontról az irodalomtörténeti eseményeket pontosan írja le, de nemcsak a vonulatokat tudja megrajzolni, hanem egyes portréi is kitűnőek. Kiemelkedő Nemes Nagy Ágnes, Orbán Ottó, Tandori, Mészöly Miklós portréja, és természetesen az Esterházy-, valamint a tőle pontosan elkülönített Nádas-portré.

(Argumentum Kiadó, Budapest, 1993)

KABDEBÓ LÓRÁNT

Babits Mihály és Illyés Gyula levelezése

A *Babits Mihály és Illyés Gyula levelezése (Dokumentumok 1929–1941)* című könyv a simontornyai vármúzeum igazgatónőjének, az Illyés-hagyatékot kutató Takács Máriának a munkája, elismerésre méltó teljesítmény és jelentős hozzájárulás mindkét klasszikus jobb megismertetéséhez.

A levélváltás csak egyik formája volt kettejük sokoldalú kapcsolattartásának; a kommunikációs csatornák sokfélék, a már akkor is kihasznált telefónia mellett a személyes beszélgetések is fölöslegessé tehették a mindenkori levélírást, és az is közhely, hogy Babits nem volt nagy híve a levélfogalmazásnak meg a válaszírásnak, megtette ezt helyette a lelkes, grafomán vonzalmakkal megáldott feleség, Török Sophie is. Később pedig a halálos kór nehezíti a kétfoldalú írásos kapcsolat egyensúlyának fenntartását, ekkor viszont Illyés megszorodó beteglátogatásai pótolják a lapváltást.

A barátság mélységét tehát nem a levelek darabszáma jelzi, sokkal intenzívebb vonzalmak és eszmék fűzik őket egymáshoz. Pedig számos különbség is elválaszthatná, eltávolíthatná egyikőjüket a másiktól. Ezekről Takács Mária bevezetője is megemlékezik. Az életkori különbség olykor jelentős távolító tényező; közel húsz évről van szó. Ízlésük, de származásuk is más: Babits Szekszárd, Illyés a tágabb tolnai táj szülötte, s e származás is predestináló kihatású – lehetett volna. Babits jómódú polgárok, városi és megyei tekintéllyel rendelkező család gyermeke, Illyés pusztai uradalmi kovács utóda, a társadalmi hierarchia és a felmenők osztályokra rúgó különbségével. S mégis éppen ők találkoztak össze sorsdöntően.

Megismerkedésük, majd egymásra találásuk fokozatait, időpontjait ma már ismerjük: a kisdiák Illyés még az érettségi rendjére felügyelő szigorú tanártól szeppen meg 1917 tavaszán, de 1928-ban – József Attila unszolására és rámenős közvetítésével – már a *költők* is bemutatkoznak egymásnak Babitsék pesti lakásán (lám, József Attila eme szerény s mégis nagy jelentőségű katalizátor-szerepét is fontos lenne már érdemén kezelni). Végül is Füst Milán Nyugatra beajánló levele hívta fel Illyésre a szerkesztői figyelmet, hogy aztán pár évvel később, 1930 végén már Babitsékkal töltse a szilvesztert Németh Lászlóék lakásán... Illyés 26 éves a személyes találkozások idején, s hamarosan rendre hozza írásait a vágyott Nyugat. A költői pálya során mind gyakoribb vendég lesz az esztergomi szentélyben is, s később gyönyörű sorokban vall Babits magyar és világirodalmi jelentőségéről („*Volt egy pillanat...*”). Addigra Babits régen megelőlegezte már a rajongás kölcsönét: „...emberi tulajdonságai is a legszeretetre méltóbbak” – írja Illyésről 1932-ben.

Illyés kezdetben Babitsné Tanner Ilonával levelezget – kényszerből, s még nagy tisztelettel nagyságos asszonynak szólítja, de nemsokára őt is tegezheti. Ezen Ilonka-levelek is ama 40 üzenet közé tartoznak, melyek a kapcsolat első hét évéből maradtak fenn, az utolsó négy év termése jóval szerényebb: 11 levél, de e csökkenő arányt a már említett logikus okok magyarázzák, s azt se feledjük, hogy az utolsó években szerkesztőtársak voltak. A „ki ír, kinek” kérdést hamar megoldották: aki éppen ráért, vagy akinek írhatnékja támadt (utóbb, szomorú rendező elvként: aki egészséges volt). A levélgyűjtemény alapján főleg Illyés a kezdeményező, de a Babits mellett az íródeák szerepét is hűségesen

betöltő „Sophie” maga is gyakorta korrespondál, s Illyés Muca is jól egészíti ki a házaspárok írásos kapcsolattartását. Mellesleg Babits csak a 13. levélről lép elénk „személyes” levelezőként, Illyés pedig majd minden leveléhez verset is mellékel, megjelentetésben reménykedve – a műbe való babitsi beavatkozás árán is. Az összesen 81 számozott levél- (féle) mellett Török Sophie alias Tanner Ilona kivonatolt naptárát meg egy jellemző „királyi büntető törvényszéki ítélet” részletes anyagát is tartalmazza a kiadvány (sajtó útján elkövetett nemzetrágalmazás vétsége miatt vonták felelősségre Illyést és négy társát). Babits feleségének feljegyzései valamiképp Széchenyi *Napló*jának szűkszavúságára emlékeztetnek, ott találkozhatni vacsoravendégek, látogatók ilyen lajstromozó, kurta megörökítésével. A levelek tartalma még ma is számos érdekességet rejt: a nagy műgonddal alkotó – néha úgy tetszik: önbizalomhiánnyal is küszködő, ám a „kijáró” szerepet mások érdekében mégis elvállaló – ifjú Illyést ugyanúgy bemutatják, mint a hatalmas tekintélyű főszerkesztő Babitsot és kettejük elmélyülő barátságát, sőt a házaspárok – csak ritkán – derűs hétköznapijaiba is betekinthetünk, értesülünk utazásaik utórezgéseiről, vendégváró előkészületekről, szellemi eseményekről, műhelymunka-forgácsok hullanak lábunk elébe, s magángondokat, betegséget, aggodalmat oldanak fel tréfásra hangolt bagatellek. Illyés már-már túlzottnak ható tekintélytisztelete csak később enged meg csöppnyi, előbátorkodó iróniát, hangja mindvégig tisztelettudó és nagyrabecsülő (összetegeződésük időpontjának nem tudtunk nyomára bukkanni).

Babitsot itt is a közmondásos, jól ismert meleg, tanítvány-tisztelő, majd munkatársat visszabecsülő hangvétel jellemzi. Meg a másikat zavarba hozó, mentegetőző szerénység.

Ismeretes, hogy kapcsolatuk alapvetően Osvát öngyilkosságát követően vált szorosabbá, amikor Babits és Móricz vette át a Nyugat szerkesztését. Így többszörösen is érthető, hogy Illyés rövid idő után Babits adoptált „fiai” közé kerül, Komjáthy, Szabó Lőrinc társaságába. S majd a halotti ágy mellett is ő olvassa le a búcsúzkodó Babits szájáról a sikoltó üzenetet: „fáj”. Kettejük mélyen emberi kapcsolatának jellemző és hasonlóan megható mozzanata, hogy 1941.[!] márc. 12-én a Zeneművészeti Főiskolán a Nyugat szervezésében zajló Illyés-esten a beszélni már nem tudó Babits bevezető gondolatait fel kell olvasni. Öt hónapra vagyunk a búcsútól. Illyés majd a hátrahagyott Babits-verseket gondozza posztumusz kötetben.

A levélgyűjtemény nem szerzőként-levélíróként elkülönítve jelent meg, hanem dátum szerint besorolva, az üzenetek kronológiája alapján, nem kevés szerkesztői munkát jelentve a kéziratok gondozójának. A számos mellékelt faksimile és fotó a hitelességnek is biztosítéka. Míg azonban az Illyés küldötte levelek az OSZK Babits-hagyatékában bárki számára hozzáférhetők, a Babits házaspár üzenetei az Illyés család birtokában vannak, s ez a kutatómunka jellegét is meghatározta. Takács Máriának értékmentő-feltáró tevékenységéhez először meg kellett szereznie a család bizalmát és jóindulatát, majd csaknem családtagi minőségben, megbízható kommentáló-jegyzetelő munkával a fellelt dokumentumokat irodalomtörténetileg is érvényessé kellett tennie, sokezres levél- és egyéb iratanyagon átküzdve magát, székhöz béklyózó, porletörő életformát is vállalva ezzel. Fontos hangsúlyoznunk, hogy a Babits-levelek *első* közléséről van szó – a Babitséknak írt Illyés-leveleket ugyanis – a jegyzetapparátus lényeges különbsége nélkül –

Téglás János válogatásában és jegyzeteivel közölte már a *Mint különös hírmondó – Tanulmányok és dokumentumok Babits Mihályról* című kötet 1983-ban, sőt ezt is megelőzte egy alkalmi minikönyv 1982-ben, nyomdaipari tanulók vizsgamunkájaként. Téglásnál 51 számozott üzenetet találunk, s tőle tudjuk, hogy Illyés leveleit Török Sophie gyűjtötte-őrizte; Téglás már 1983-ban célzott arra, hogy Illyés levelesládája is bizonynyal számos Babits-üzenetet rejthet. Ím, az igazolat.

Bírálatként csupán annyit jegyzünk meg, hogy a Babits által láthatóan hanyagolt hosszú ékezeteket gyakran – megszokásból – kiteszi a nyomda, erre vigyázni kell a hitelesség érdekében – ha már ott a fakszimile is.

A kötetet Illyés Gyuláné Flóra asszony, az Illyés barátságát és érdeklődését is élvező Csányi László, valamint N. Horváth Béla lektorálták. A levelek válogatásában Illyés Ika is segített a kutatónak. A gyűjtemény Ozora, Pálfa, Simontornya – a híres színhelyek – és Szekszárd város önkormányzata meg a szekszárdi Illyés Gyula Alapítvány támogatásával jelent meg Tolna fővárosában.

(Tolna Megyei Könyvtár, Szekszárd, 1992)

DRESCHER J. ATTILA

A Társaság életéből

(1993. március–április)

1993. március 5–6, Szolnok:

„A Tiszának reggeli gyönyörűsége” – Tudományos tanácskozás a Jász–Nagykun–Szolnok megyei Tagozat megalakítása alkalmából. Előadások: Szurmay Ernő, *A Nagykunság és a régi Külső-Szolnok irodalmi hagyományai*, Kaposvári Gyöngyi, *A Jászság irodalmi emlékei*, Kaposvári Gyula, *Aba-Novák Vilmos és Chiovini Ferenc jásszentandrási freskóciklusa*, Szilágyi Ferenc, „A túri lecke” – Szép Ernő és *Tamkó Sírátó Károly mezőtúri motívumai*, Vörös Imre, „A Tiszának reggeli gyönyörűsége” – Bessenyei és a leíró vers, Kaján Imre, Orczy Lőrinc és *Barcsay Ábrahám verses levelezése a Tisza szabályozásáról*, Orosz László, *Petőfi és a Tisza*, Györffy Miklós, *Jókai: Szolnoki szilveszterét, 1848*, Péter László, *Jubász Gyula „szent folyója”*. A Társaság egyidejűleg megtartott közgyűlésén főtítkárrá választott Praznovszky Mihály, az Irodalomismeret főszerkesztőjévé Kovács Sándor Iván.

1993. március 13–15, Kiskőrös:

„Március idusa Petőfi szülőhelyén” – A Bács–Kiskun megyei Tagozat Petőfi-konferenciája. Előadások: Kerényi

Ferenc, *Mi dolgunk Petőfivel?*, Fekete Sándor, *Petőfi művelődésének főbb irányai*, Ratzky Rita, *Petőfi szerelmi lírája 1845 előtt*, Lukácsy Sándor, *Petőfi „sziréna-síphangú” dala* avagy: *mindent jól tudunk-e Petőfiről?*, Kozmátsné Fogarasi Zsuzsa, *Petőfi a képzőművészetben*, Ittész Mihály, *Petőfi megzenésített versei*, Bognár Zoltán, *Petőfi korunk iskoláiban*, Hódi Gyuláné, *Petőfi a tankönyvekben*.

1993. április 2–3, Debrecen, Biharugra:

„Szülőföldem: Biharország” – Tudományos tanácskozás a Hajdú-Bihar megyei Tagozat megalakulása és Szabó Pál születésének centenáriuma alkalmából. Előadások: Görömbei András, *Ady-képünk és az újabb szakirodalom*, Kulcsár Szabó Ernő, *A modernség formái a XX. század irodalomtörténetében*, Gróh Gáspár, *A népi irodalom kutatásának feladatai*, Deréky Pál, *A magyar avantgárd értékelésének kérdései*, Bakó Endre, *Nadányi Zoltán*, Lakner Lajos, *Sinka István bihari élményei*, Szabó Ferenc, *Hegyesi János és költészete*, Czine Mihály, *Emlékezés Szabó Pálra*, Juhász Béla, *A kételyen innen – Szabó Pál írói szemléletéről*, Miklya Jenő, *Szabó Pál indulása és sárréti kapcsolatai*, Rideg István: „Szülőföldem: Biharország”.

IRODALOMISMERET

III. évfolyam, 1. szám

1992. május

TARTALOM

HATÁR GYÖZÖ: „Halandó létünk cukrozott epéje” – Emlékezés Arany Jánosra születése százhetvenötödik évfordulóján	3–7
NÉMETH G. BÉLA: Az Arany-kép főbb állomásai máig	8–12
KOMLOVSZKI TIBOR: Toldi és a gyulai vitézek	13–20
IMRE LÁSZLÓ: A „számon nem tartott” pályafordulat – Arany János: „A honvéd özvegye”	21–25
PÉTER LÁSZLÓ: „És annyi esztelen hitért” – Hozzászólás Imre László versértelmezéséhez	26–27
NAGY MIKÉŐS: Mindennapi kenyérünk: Arany János	28–33
DÁVIDHÁZI PÉTER: Arany kritikus modernsége	34–37
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: Az Arany-folyóiratok és feltárásuk további lehetőségei	38–43
SZERZŐ KATALIN: Egy „zenebölcs” Arany lapjainál: Bartalus István	43–46
BÉCSY TAMÁS: Gyulai Pál: a „Koszorú” színházkritikusa	46–50
ÚJ IMRE ATTILA: Salamon Ferenc és a „Szépirodalmi Figyelő” kritika-vitája	50–51
ELEK LÁSZLÓ: Arany lapjainak Békés megyei vonatkozásai	51–54
PRAZNOVSZKY MIHÁLY: „A nemzet cifra koldusa, a múzeum” – Irodalmi muzeológiánk kezdeti nyomai Arany lapjaiban	54–57
NOVÁK LÁSZLÓ: A nagykőrösi „Arany János Múzeum”-ról	57–58
ZUH IMRE: Arany János könyvtára a nagyszalontai emlékmúzeumban	58–63
GHEORGHE MOLDOVAN: Arany romániai utóélete	63–64
KOZMA DEZSŐ: Arany műve és iskolai oktatásunk	64–65
KOVÁCS ERZSÉBET: Arany János a romániai magyar iskolákban	66–68
DÁNIELISZ ENDRE: Arany János üzenete	69–71
HUBAY MIKLÓS: „De ma híres Nagyszalonta az ő Aranyáról”	72–74

*

Szerkesztői jegyzet az „Iris” Arany-számához	75–76
Az Arany-konferencia résztvevői	76

József Attila érvényessége

BENEY ZSUZSA: József Attila kései verseinek Isten-képe	3
FÜLEI-SZÁNTÓ ENDRE: A modulok rendszere József Attila költői univerzumában	6
HORVÁTH IVÁN: József Attila kommunizmusa – Előadásvázlat	11
KECSKÉS ANDRÁS: A „Külvárosi éj” mint „szemléleti világegész”	18
FEHÉR ERZSÉBET: Múza fénypalástban – József Attila „szép, régí asszonya”	26
KABDEBÓ LÓRÁNT: A „Költőnk és Kora” értelmezéséhez – A dialogikus paradigma József Attila költészetében	32
BÓKAY ANTAL: A pszichoanalitikus narratíva – A „Szabad ötletek jegyzéke”	41
SZÓKE GYÖRGY: A József Attila-versek születése	48
SZERZŐ KATALIN: „A lilaruhás nőnek” – Hangdokumentum egy elveszett József Attila-versről	51
FENYŐ D. GYÖRGY: József Attila tanításának mai problémái	54
FODOR ANDRÁS: József Attila érvényessége – Válaszok Sallai Évának	58

Klanciczay Tiborra emlékezünk

NÉMETH G. BÉLA: Klanciczay	61
BALÁZS MIHÁLY, BARTÓK ISTVÁN, BODNÁR GYÖRGY, BORI IMRE, BORZSÁK ISTVÁN, CSAPODI CSABA, DOMOKOS PÉTER, FENYŐ ISTVÁN, FRIED ISTVÁN, HAIMAN GYÖRGY, HAJNÓCZI GÁBOR, HAVAS LÁSZLÓ, ILLÉS LÁSZLÓ, KERESZTURY DEZSŐ, KIRÁLY ERZSÉBET, KOVÁCS JÓZSEF LÁSZLÓ, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, MADOCSAI LÁSZLÓ, OROSZ LÁSZLÓ, PÁLJÓZSEF, PÉTER LÁSZLÓ, POMOGÁTS BÉLA, RITÓÓK ZSIGMOND, SOLTÉSZ ZOLTÁNNÉ, SZABOLCSI MIKLÓS, SZATHMÁRI ISTVÁN, TAMÁS ATTILA, TÉGIÁSY IMRE, VOIGT VILMOS, WÉBER ANTAL, V. WINDISCH ÉVA írásai	64
KOMLOVSZKI TIBOR: Az utolsó találkozás	91
Klanciczay Tibor irodalmi munkásságából (bibliográfia)	91

Mi történt a Társaságban

„Borzasztó kettős élet” modellje – Szobotka tanár úr (Kabdebó Lóránt)	98
A Társaság életének eseményei (1991. nov. 23–1992. aug. 17.)	99
A zalaegerszegi Keresztury-Ház: Társaságunk alkotóháza	106
A Keresztury-Ház Kuratórium pályatételei 1992–1993-ra	108
A Társaság pályázati felhívása	108
Tájékoztató a Társaság Tanári Tagozatáról (Kovács Sándor Iván)	109
A Tanári Tagozat megalakulása (Madocsa László)	110
Levelek a szerkesztőkhöz; Halottaink, 1992; A Társaság új belépői; Az „Irodalomismeret” 435 előfizetője	111

Számunk szerzői

ABÁDI NAGY ZOLTÁN egyetemi tanár, Debrecen

BENEY ZSUZSA író, Budapest

DRESCHER J. ATTILA főiskolai docens, Szekszárd

FERENCZI LÁSZLÓ tudományos főmunkatárs, Budapest

KABDEBŐ LÓRÁNT egyetemi tanár, Pécs

KENYERES ZOLTÁN egyetemi tanár, Budapest

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ egyetemi docens, Budapest–Pécs

NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest

SZABÓ FERENC S. J. író, a *Távlatok* főszerkesztője, Budapest

SZABÓ MAGDA író, a Széchenyi Akadémia tagja, Budapest

SZABOLCSI MIKLÓS akadémikus, Budapest

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, az MTA levelező tagja, Budapest

SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, Budapest

TAMÁS ATTILA egyetemi tanár, Debrecen

A kiadásért felel a Magyar Irodalomtörténeti Társaság elnöke

Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván

Műszaki szerkesztő: Rutkay Helga

Szedte és nyomta: a Pécsi Nyomda Rt.

Felelős vezető: dr. Farkas Gábor vezérigazgató

Pécs, 1993 · Munkaszám: 93-283

Terjedelem: 17,3 (A/5) ív

Betűtípus: Garamond

HU ISSN 0324 5970

Ára számonként: 135 Ft
Összevont szám: 270 Ft
Előfizetés egy évre: 540 Ft

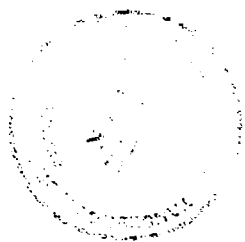
Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219–98632 021–02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható

a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti
és Irodalomelméleti Tanszékén, az egyetemi *Szövegbolt*-ban
(7624 Pécs, Ifjúság útja 6.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. 1. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(11–1389 Budapest, Pf. 149).

IRODALOMTÖRTÉNET



1993/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek
folyóirata

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1993. LXXIV. évf., 3. sz.

új folyam XXIV. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT

Technikai és műszaki szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:

Janus Pannonius Tudományegyetem,

Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Telefon: (72) 315-471

Adminisztráció: Kiss Bernadett

Szerkesztőbizottság:

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,

IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN,

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, LENGYEL BALÁZS,

MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,

PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,

TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős szerkesztő és kiadó: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

Kiadóhivatal:

Magyar Irodalomtörténeti Társaság

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59. Telefon: (1) 137-7819

Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta

A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1993/3. szám

FRIED ISTVÁN

A Kölcsey-filológia időszerű kérdései

– Kiadástörténeti adalékok –

347

JÁNOSY ISTVÁN

Görög szellem a XX. századi magyar költészetben

377

SZABÓ MAGDA

Vörösmarty Mihály: *Szép Ilonka*

Színképelemzés

398

GÖRÖMBEI ANDRÁS

Ady-képünk és az újabb szakirodalom

420

NÉMETH G. BÉLA

Költői számadások

(Kosztolányi: *Szeptemberi ábítat*)

441

KENYERES ZOLTÁN

A befejezetlen múlt

– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről II. –

451

ACZÉL GÉZA

„dalba kezdenek a madarak”

Kassák Lajos a koalíciós korszak első éveiben

508

ODORICS FERENC

Interpretációs maximák

541

SZIGETI CSABA
A magyar fatras
550

HATÁR GYŐZŐ
Hongriusculæ
571

SZÁNTÓ PIROSKA
Vésztörvényszék
600

Kitekintés

KAROL TOMIŠ
A szlovák és a magyar irodalom tipológiai összefüggései
614

Szemle

KIRÁLY ERZSÉBET
Hunok és jezsuiták
Szörényi László tanulmányai
629

ORLOVSZKY GÉZA
Rimay János *Írásai*
Ács Pál szövegkiadása
633

FRÁTER ZOLTÁN
Egy magyar „poeta minor”
*Emlékkönyv Nadányi Zoltán születésének századik
évfordulóján*
636

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
A költő köznapi környezetben
Bakó Endre: *Tóth Árpád a debreceni porban*
641

A Társaság életéből
(1993. április–június)
646

A Kölcsey-filológia időszerű kérdései
– Kiadástörténeti adalékok –

Az örvendetesen megélénkülő Kölcsey-filológiának¹ a Kölcsey halála óta eltelt időszak mulasztásait kell jóvá tennie. Egyre inkább döbbenünk rá arra a tényre, hogy a megnyugtatóan hitelesnek hitt Kölcsey-szövegek, illetőleg az olykor-olykor evvel kapcsolatos aggodalmak felülvizsgálata jó darabig késett; a Kölcsey-művek kronológiájának megállapítása (Szauder kutatásaitól eltekintve²) ritkán volt a Kölcsey-kutatás erőssége; Kölcsey könyvtárának alaposabb feldolgozása,³ ezzel kapcsolatban a Kölcsey-művek számos utalásának megfejtése, illetőleg Kölcsey műveltsége történeti fejlődésének, természetének földerítése jórészt szintén a *követel* rovatba írható. A Kölcsey-életrajz nem azért hiányzik a kortárs monográfiák közül, mert kevés adattal rendelkezünk, hanem azért, mert az adatok koronkénti eloszlása egyenetlen, a Kölcsey-életrajz külső tényei közül nem egy további értelmezésre szorul, továbbá az 1833-as önéletrajzi levél finom utalásainak mélyebb elemzése sem történt meg.⁴ Itt jegyzem meg, hogy Szemere Pálnak szándéka volt, hogy „hiteles” Kölcsey-életrajzot írjon, ehhez Kölcseytől kapta meg a felhatalmazást, de nem akart (vagy nem tudott?) többet írni, mint amit Kölcsey sugallt az említett önéletrajzi levélben.⁵ S ezzel már csak azért is

számolni kell, mert Kölcsey itt följegyzett *mindent* (az 1830-as évek elejével bezárólag), amiről tudatni akarta azokat, akiket biográfiája érdekel, és elutasított minden kíváncsiságot, amely (a belső fejlődésrajz kedvéért) a szerinte intimitásnak számítható életrajzi tényeket vette vagy vehette volna célba. S akad még egy mozzanat, amely arra látszik utalni, hogy bizonyos életrajzi tények szükséges ismeretének belátása mellett Kölcsey sokkal inkább *munkarajz* felvázolására biztatta biográfusát. A költői-művészi-gondolkodói jelleg értelmezését ugyanis lényegesebbnek látszott minősíteni a maga személyiségábrázolásában, mint a titkolt-sejtetett és igencsak az érzékenység kifejezőkészletével *körülírt* érzelmi hányattatásokat és elcsitított viharokat; költészete szempontjából nem tartotta mérvadónak, illetőleg az esetek többségében nem vélte perdöntőnek az „irodalmon és bölcséleten kívüli” mozzanatokát. S míg a *Vanitatum vanitas*ból kiolvasható költői magatartást maga vázolja föl; míg a *feyerlich* tónus mellé a *népies* dalforma kísérleteit illesztő, saját útjának tervezésén fáradó költőt szemléletesen állítja elénk, par excellence *személyesnek* vélt líráját nem kommentálja. Talán azért nem, mert nála senki sem tudta-tudhatta jobban, hogy az önéletrajzi levélben jelzett érzelmi megpróbáltatások *nem tárgyai* költészetének; személyes lírája elsőrendűen irodalmi fogantatású, az elvonatkoztatás szférájába emeli a szubjektum hányattatásait, ezáltal légiesíti, oly mértékben klasszicizálja, hogy az életrajzi háttér ismerete nem feltétlenül szükséges az értelmezéshez. Elképzelhető tehát a szokványos biográfia helyett *pályakép* vagy *munkarajz*, az önéletrajzi levél nyomvonalát követve. Talán Szemere Pált is ez a felismerés akadályozta, hogy megírja legjobb barátja életrajzát, pedig ő

minden lényegeset tudni látszott, mindenesetre jóval többet annál, mint ami akár levelezésükből kiderülne. A Kölcsey-anekdoták azonban nem tőle származnak, hanem a Kölcseyt mesterként tisztelő-becsülő Fáy Andrástól, illetőleg bizonytalan hitelességű visszaemlékezésekből.⁶

Ahhoz azonban, hogy a Kölcsey-munkarajz elkészülhessen, vitathatatlan hitelességű Kölcsey-szövegekre van szükség, a fel-felmerülő kételyek átvizsgálására (például: valóban *társszerzője-e* Deák Ferenc a *Wesselényi védelmének?*),⁷ a kronológia és az itt-ott Kölcsey neve alatt közölt (ám kötetbe fel nem vett) művek újraelemzésére,⁸ a szinte példátlan módon szétszóródott Kölcsey-kéziratok számbavételére, majd a kéziratok rendjének megállapítására.

Dolgozatom ennek a feladatnak nem tud maradéktalanul eleget tenni, viszont néhány lényegesnek minősíthető kérdésre igyekszik irányítani a figyelmet.

Több ízben megemlékeztem már arról, hogy a Kölcsey-kéziratok sorsa meglehetősen hányatott volt.⁹ Kölcsey halála után közvetlenül felröppentek az aggodalmak, hogy netán elveszne valami a sokrétű és gazdag hagyatékból, minden cédula összegyűjtésére szükség volna. Fáy András a Magyar Tudományos Akadémia egyik gyűlésén hangsúlyozta ezt,¹⁰ Szemere Pál pedig tőle meglepő módon szorgalmas és sűrű levelezésbe kezdett az örökössel, Szuhányi Josephine-nel, aki szintén szorgalmasan és sűrűn válaszolt, bár a leveleket Obernyik Károly írta.¹¹ Mármint éppen a Szuhányi Josephine–Obernyik Károly kapcsolat okozta később a bonyodalmakat, ugyanis Obernyik még egy darabig a Kölcsey-család szolgálatában állt, majd olyannyira megnyerte a Kölcsey-örökös bizalmát, hogy őrá hagyta a teljes (akkor még az 1840-ben meginduló kiadás anyagát leszámítva valószínűleg

teljes!) Kölcsey-hagyatékot. Ezt természetesen – Josephine halála után – az örökösök (a Miskolczy-család) nem hagyták annyiban, és végül is megnyerték a pört. Közben különböző helyekről különböző közgyűjteményekbe kerültek Kölcsey-kéziratok,¹² míg Kölcsey Ferenc könyvtára és jó néhány kézírata kallódni-veszni látszott. Ekkor bízta meg a Magyar Tudományos Akadémia Böszörményi Eleket, utazna le Csekére, és intézné el a megmaradt és bizonytalan helyzetben lévő hagyaték megvásárlását.¹³ A Kölcsey-könyvtárat a *Nemzeti Múzeum* a magáénak igényelte (így lett a Nemzeti Múzeum Könyvtáráé, azaz az Országos Széchényi Könyvtáráé, ahol, sajnos nem tartották egyben, hanem szétosztották, jegyzéke azonban megmaradt, és lehetőséget ad Kölcsey műveltsége és könyvgyűjtői módszere mérlegelésére). Mindez azonban nem ment ilyen egyszerűen; már 1865-ben sikeres eljárásról számolt be Böszörményi Elek a Kölcsey-könyvtár ügyében; egy „lejáró örökösödési per” után árverés tűzetett ugyan ki a könyvekre, ezt azonban sikerült megakadályozni Miskolczi Elek támogatásával. 1886. április 8-án arról számolt be az ügyvéd, hogy a kéziratokat az „itteni általános vélemény szerint néhai Obernyik Károly úr, még néhai Kölcsey Ádámnő életében, nagyon megdézsmálta”. Végezetül idézem Böszörményi Elek levelét 1866 végéről,¹⁴ amelyet a Csekén található anyag Pestre szállítása követett; december 10-én utazott „Csekébe, néhai Kölcsey Ferencz ur könyvtárának átadására 's a' kéziratok elkülönítésére”; a könyveket a Nemzeti Múzeum részére szedte össze.

„A' bepakolt iratokra meg kell jegyezmem:

1^{ör} Hogy mivel a' kéziratok számára készített Verschlág a' kéziratokkal meg nem telt; a' hézagot a' könyvtár helyiségén talált, a néhai Kölcsey Ádámnő asszonyságot illetett lapokkal

pótoltam ki, nehogy a' hézag miatt utközben a' kéziratok bár mi romlásnak legyenek kitéve. –

2^{or} A' kéziratok közt néhai Kölcsey Ferencz 's Obernyik Károly urak, valamint a' korán elhunyt ifju Kölcsey Kálmán tanulókori kéziratai együtt levén össze vegyítve; ezeket mind bepakoltam 's kiválasztás végett küldöm. Én a kiválasztás felelősségét azért sem vállalhattam magamra; mivel néhai Obernyik Károly ur kézirata nagyon hasonlítván néhai Kölcsey Ferencz ur kéziratához, e kiválasztásnál igen könnyen tévedhettem volna.

3^{or} A' kéziratok közzül több darab közel esvén az ablak melletti nedves falhoz, ott helyben nagyon megromlott [...]

Kötelességemnek tartom Méltóságodat értesíteni még azon körülményről is, hogy a könyvtár átadása alkalmával tekintetes Kende Lajos ur előttem azt nyilvánította, hogy néhai Kende Zsigmond ur megýénk volt első alispánja, 's később Megye főnöke még néhai Kölcsey Ádámné asszonyság életében, a' hagyományozó asszonyságtól átvett több rendbeli kéziratokat, mellyek néhai Kölcsey Ferencz ur kéziratához tartoztak. Erről ugyan a könyvtárban térítvény nem találtatott. De *Kende Kanut képviselő* ur – Kende Lajos ur előtt közelebb is *nyilvánítá, hogy azon kéziratok néhai édes atyja, Nagyságos Kende Zsigmond ur, halála után, nála most is meg vagynak; 's azokat kiadni kész.* E' részben Kende Lajos ur nyilatkozatára hivatkozni mindenkor lehet. – Miskólczi Lajos képviselő urtól pedig a mult hó végén Pesten lévén azt hallottam, hogy a legértékesebb kéziratoknak *néhai Obernyik Károly ur írományai* közt kell lenni, mire nézve Obernyik Károly urnak *Hajdu Nánáson* lakó testvére, vagy utolsó lakhelyén felvett hagyatéki leltára adhatna felvilágosítást.”¹⁵

A sok értékes információt tartalmazó levél nem kevés bizonytalansági tényezőt rejt:

1. Nem tudjuk meg pontosan, hogy milyen jellegű Kölcssey-kéziratok kerültek a levelezésen kívül a Kende-családhoz (a hagyatékából); a Kölcssey–Kende Zsigmond levelezésről feltehetőleg nem lehet szó, hiszen azok eleve Kende Zsigmondnál maradtak.

2. Miskolczi Lajos elfogult volt Obernyikkal szemben. Egyébként is Obernyiknak nem testvére lakott valaha Hajdúnánáson, hanem nagynénje, akinél Károly valójában csak *ifjúkorát* töltötte. Az Obernyik-hagyaték Csekén maradt része – s ez egyértelműen kitetszik Böszörményi leveléből – 1866. december végén a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárába került; ám a könyvtári munka során csak részben vált el a Kölcssey-kéziratoktól, például innen közölte Ferenczy József a *Melánia* című novellát, de innen közölt szinte magától értetődő természetességgel ismeretlennek minősített Kölcssey-verseket is, amelyekről a Kölcssey-filológia nem tudott (vagy nem akart) nyilatkozni.¹⁶

3. Kölcssey Kálmán kéziratai viszont egyértelműen, hosszabb vizsgálgatás nélkül azonosíthatók.

4. Az Obernyik-életrajzok kiadása idején még könnyebben voltak elkülöníthetők Obernyik és Kölcssey munkái,¹⁷ de ez már a következő fejtegetésekhez vezet át.

Ezt megelőzően azonban még közölni szeretném:

1. Arany János 1867. február 13-án értesítette Rómer Flórist a Kölcssey-kéziratok beküldéséről;¹⁸

2. a beérkezett anyagot a következő esztendőkből a Kézirattár rendezési munkálatai során vette számba Jakab Elek, az ő tintás rájegyzéseit (például a lapszámozást) ott látjuk a kéziratokon.

3. Külön kis füzetben voltak Kölcsey versei, túlnyomórészt Kölcsey kéziratai, illetőleg Obernyik Károly versei, majd az egyéb jellegű, csak csekély részben Kölcseytől származó iratok. Szintén külön köteget alkotott a *Perényiek. Szomorújáték töredéke*, amely nem Kölcsey kézírása, és sok minden más, túlnyomórészt Obernyiktól származó vegyes anyag, és a már említett Kölcsey Kálmán-anyag.

4. Ferenczy József minderre nem volt tekintettel. Munkáját valóban megnehezítette, hogy nem elég tüzetes vizsgálat esetén Obernyik és Kölcsey kézírása összetéveszthető. Ferenczynek Kölcseyt idéző cikkeit elfelejtette a kutatás, pedig bibliográfiákban fel-feltűnt. Jóllehet Szauder József ismerte és használta ezt a kéziratköteget, nem nyilatkozott bizonyos művek szerzőségéről. Az 1960-as kiadás szempontjából elsősorban az esetleges változatok voltak igazán érdekesek, a tüzetesebb kéziratelemzést a kritikai kiadás munkálataira hagyta.

5. S ami valóban bonyolította a viszonylag könnyen tisztázható kérdést: az 1950-es évek kéziratári „rendezési” elve, amely szerint esztétikus, szemre tetszetős kötésben egy-egy kötetben foglalták össze jelentős íróegységiségek kéziratot hagyatékát, így a jelzett anyag a *K 697* és a *K 698* jelzetet kapta. Ezzel azonban most már szétválaszthatatlanul összekeveredett az Obernyik- és a Kölcsey-anyag. Még az a szerencse, hogy az Obernyik-kutatás egy korábbi helyzet alapján rögzíthette az Obernyik-versek egy részénél szerzőségét; s még korábban Ferenczy írta rá néhány kézira (novellára), hogy Obernyik műve, és még az 1830-as esztendőben megjelent. Igaz, más novellára viszont az került (ceruzával írva), hogy „Kölcsey”; a novella írójával azonos kézírással az időpont: Cseke 1^{so} April 1838. Csak-

hogy pusztán az alábbi tényezők kerültek el a ceruzás kéziratelemző figyelmét:

a) A jelzett időpontban – a Kölcsey-levelezés tanúsága szerint – a *Himnusz* költője nem írhatta ezt a novellát.

b) A novellának francia nyelvű mottója van, akár más Obernyik-novelláknak.

c) A kézírás Obernyiké és nem Kölcseyé.

d) A novella tárgya sem vall Kölcseyre. Nem mintha az önkéntes lemondás, „szerelmi áldozat” gondolata oly távol állt volna tőle, de ismert novelláinak érzékenységre valló vonásai, illetőleg az érzékenységtől való rokonszenves elhatárolódás szinte kétségtelenné teszik, hogy nem Kölcsey a szerző.

e) A novella árvízi jelenete sokkal inkább a jelenhez közvetlenül tapadó Obernyik előadásmódjára vall, mint a novelláiban a történettel mindig és másképpen távolságot tartó Kölcseyére.

Jórészt hasonlókat mondhatunk el a Ferenczy által közölt és Kölcseynek tulajdonított versekről. Hiszen Ferenczy semmiféle megokolást nem ad arra vonatkozólag, hogy mi indokolja ezeknek az érzelmes verseknek fölvételét a Kölcsey-oeuvre-be. Az Obernyik-életrajzok által vitathatatlanul Obernyiknek tulajdonított versekről nincs a továbbiakban mit mondani. Legföljebb annyit, hogy a papír alakját, az írásképet tekintve még jó néhány költemény, vázlat sorolható ide mind a *K* 697-ből, mind a *K* 698-ból. Lényegében semmi nem igazolhatja azt sem, hogy a kéziratok közt lelt *Odysseia*-fordítástöredéket Kölcseyének tulajdonítsuk. Sehol nincs nyoma annak, hogy az *Ilias* tolmácsolása után, azt abbahagyva (vagy előtte?) belefogott volna a másik homéroszi eposz átültetésébe. Nem említi a Kölcsey-művek

között sem Obernyik, sem Pap Endre.¹⁹ Viszont a kézírás nem Kölcseyé, a görög névalakok különböznek Kölcsey magyar *Iliász*-fragmentumának görög névalakjaitól. Obernyik ekkor már tudott annyira görögül, hogy nekikezddhetett – mesterét utánozva – az *Odysseia* magyaráításába.

Most egy kicsit ingoványosabb talajra lépek. A Kölcsey–Obernyik viszonyra a kéziratköteg és az életrajzok alapján szeretnék következtetni, s ha a veszedelmes pszichologizálásba tévednék (számomra veszedelmes, mert nem értek a pszichológiához), akaratom ellenére történik. Abból indulok ki, hogy Obernyik számára sorsfordító élménynek bizonyult az 1837-es esztendő, mikor is a Kölcsey-házba került nevelői minőségben. Az érzékeny, egy szerelmi csalódáson már túlesett, korához képest igen művelt és fogékony fiatalember találkozott Kölcsey Ferencsel, részese lett a Kölcsey által vezetett-irányított irodalmi-kulturális-politikai műhelynek, közelről láthatta a „csekei bölcs” munkamódszerét, tanúja volt a munkás hétköznapiaknak, látta Kölcseyt családja körében, alkotás közben, az ünnepnapokon. Nemcsak a visszaemlékezések görögtüzében lett fényes és szuggesztív Kölcsey alakja; hatásáról, szinte karizmájáról tanúskodott Fáy András, Eötvös József, Szalay László, Pap Endre, időbeli távolból megérezte Petőfi Sándor. Talán nem tévedek, ha úgy látom, hogy Obernyik Károly sem tudott és nem is akart kikerülni Kölcsey egyéniségének és egyéniségét pregnánsan és egyértelműen kifejező műveinek (az 1830-as években vagyunk!) hatása alól. Röviden: talán önkéntelenül is megpróbálta utánozni. Nyilván nem a nagypolitika színterén, ahová nem juthatott el, hanem elsősorban ott, ahol tehetséget érzett magában. S ez az irodalom volt. Külső jele ennek, hogy, ki tudja mennyire

önkéntelenül, utánozta mestere kézírását. A tisztázásra kapott vagy a másolás céljából elé tett Kölcsey-kéziratok leírásával kezdte, majd az ekkor még kevés eredetiséget eláruló költő és novellista, egy szentimentális levélregény szerzője, igyekezett úgy formálni betűit, mint azt Kölcseytől elleste. De nemcsak a betűket formálta hasonlóképpen, hanem hasonló műfaji változatokkal kísérletezett, olvasmányait a Kölcsey-ízlés szerint alakíttatta (például Bulwert kezdett olvasni), szinte hirtelen görögös versekkel próbálkozott, és az elvontabb-gondolatibb költészet felé tett lépéseket. Az egyik versben a *Szózat* ihletésére ismerünk (elképzelhetetlennek tartom, hogy Kölcsey a *Szózat* egy motívumára változatot készített volna), másutt Kölcsey Rákos-látomását mondja föl újra, legalábbis a vers címével.

Ferenczy József úgy igyekszik áthidalni e versek és a Kölcsey szerzőségének valószínűsége között tátongó szakadékot, hogy Kölcsey *ifjúkori* alkotásaiként ad közre belőlük néhányat.²⁰ Csakhogy éppen Kölcsey kézírásával a kézirat-kötegben föllelhető az 1814 közepéig írt verseinek kezdősor szerint felsorakoztatott jegyzéke,²¹ s egyik kezdősor sem illik a Ferenczy által közzétett versekre, nem is szólva arról, hogy a kéziratkötegben egy helyütt találhatók Kölcsey versei, s a többi helyen csak elvétve bukkan föl Kölcsey-autográf.

De térjünk vissza Obernyikhez. Azt szeretném sugallni, hogy az 1830-as évek második felében Kölcsey *epigonjaként* tevékenykedett az irodalomban; verseiből keveset jelentetett meg, novellistaként vált ismertté, de kevésbé elismertté. S amiképpen a mester kézírását utánozta, olyképpen versalkotási módját is el szeretne volna sajátítani. Természetesen nem a *Himnusz* vagy a *Vanitatum vanitas*

Kölcseyjének követője volt, hanem a balladákénak, a *Szondi* töredékeposz poétájáénak és mindenekelőtt az érzelme-sebb versek alkotójáénak. Tétélemet további feltételezéssel támasztom alá. Obernyik pályája – persze, életkora miatt is – az 1840-es években lett sikeressé, akkor talált rá önmagára, legigazibb műfajára. Akkor nevezetesen, amikor Kölcsey az ő számára féltve őrzött irodalmi és személyes emlék lett. Akkor, amikor már nem nyugózta a szigorúan szelíd bölcs irodalmi munkássága. Az 1840-es években fogalmazott színdarabjai mutatják meg Obernyik legjobb vonásait. Olyan műfajban arat előbb irodalmi, majd színpadi sikereket Obernyik Károly, amelyet Kölcsey nem, illetőleg pusztán egy töredék és egy ifjúkori (lappangó) vígjáték erejéig művelt: a drámában. A *Főúr és pór* (1843), majd az *Örökség* (1844) azt a francia – másodlagos – romantikát asszimilálta a magyar drámai irodalomba,²² amelyet Obernyik, legalábbis novellái francia mottói szerint, már korán megkedvelt, de Kölcsey vélhető rosszallása miatt csak az 1840-es esztendőök elejére kezdett el színműveivel követni. A Bulwer-próbafor-dítástól a francia romantikáig, a Kölcsey-ízlésvilágba való belehelyezkedési kísérlettől a saját út fölleléséig ível az Obernyik-pályának ez a szakasza. És vajon csak a megélhetés gondjai vitték később vissza Kölcsey Ádámnéhoz? Nem határozta meg egész életét a közel két esztendőös Kölcsey-közellét?

Innen nem lépek tovább magánéleti vonzások és választások bizonytalan körvonalú birodalmába. S bár a Kölcsey-hagyaték nem lett végül Obernyiké, ha nem tulajdonított is el jelentősebb korpuszt a Kölcsey-életműből, tény, hogy Kölcsey-kéziratokkal együtt került az ő hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárába. S bár

olykor egy boríték hátlapján lelhető könyvjegyzék, olykor apróbb Kölcsy-autográf keveredett (talán emlékként, ereklyeként) az Obernyik-kéziratok közé, a konvulutum egybekötése ellenére is szétválasztható, rekonstruálható az egykoriban önálló, részben borítóval rendelkező kéziratok füzetek sora, jóllehet a borítólapokat lefejtették az idők folyamán. S még egy apróság. Kölcsy gondűző játékaik közé tartozott a verses találós kérdések alkotása. Minthogy a kéziratkötegben ilyenek is találhatók, Ferenczy magától értetődő természetességgel sorolta föl Kölcsy „ismeretlen művei” között az egyébként jórészt nem Kölcsy-típusú talányokat. Csakhogy egyik-másik alatt ott van Obernyik Károly betűjegye, hol rövidítve, hol pedig anagramma-szerűen. Ezeket sem kell a Kölcsy-művek között számon tartanunk.

Csak dicsérni tudom Böszörményi Károly óvatosságát, figyelmességét, és csak sajnálkozni tudok azon, hogy Obernyik műveinek sajtó alá rendezője, Ferenczy József az ügyvédnél kevésbé bizonyult filológusnak. A Kölcsy-kutatáson a sor, hogy a följebbinél részletezőbb vizsgálatba kezdjen, megjegyzéseimet, feltételezéseimet tegye mikroszkóp alá, és módosítsa, ha szükséges.

Az előbb, szinte mellékesen, jegyeztem meg, hogy 1814-ből való az a Kölcsy-kézirat,²³ amely az 1814. augusztus 18-i keltezésű, *Jön búsan*... kezdetű (*A lány dala*) verssel bezárólag, kezdő szavait adja meg az addig az időpontig elkészült Kölcsy-verseknek. Nem mindnek, és nem is egészen világos, milyen szempontok szerint válogatott Kölcsy. A jegyzék közlése előtt azonban néhány megjegyzést kell tennem. A kéziratlap másik oldalán, más tintával, Álmosd 1813. augusztusi keltezéssel a *Miről fog a' lant*

zengeni... kezdetű költeményt leljük, feltehetőleg az első fogalmazványt, erre vallanak a javítások. Tudjuk, hogy később Kölcsey áthúzta az első szakaszt, és az *Egykor bomályos*... szavakkal indította a költeményt. Szauderék kiadásuknak tanúbizonysága szerint forgatták ezt a kéziratlapot, de csak egy verset igazítottak át eszerint, egyébként a Kölcsey-kutatás nem vette figyelembe, hogy sem az 1832-es, sem az 1840-es versgyűjtemény, de a későbbi kiadások, így a máig legteljesebb és legmegbízhatóbb 1960-as kiadás sem ad minden olyan verset, amelynek kezdő szavait felsorolja a jegyzék. Voltak tehát olyan Kölcsey-versek, amelyek még 1814-ben léteztek, egyik-másik kortárs tudott is róluk, de nem kerültek egyik gyűjteménybe sem, jelenlegi ismereteink szerint már nem voltak a hagyatékban. Mindazonáltal máshonnan még előbukkanhatnak. Az a tény, hogy a kéziratlap például nem a *Szemere Tárból*, nem az *Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárából*, hanem a csekei hagyatékból bukkant föl, azt látszik tanúsítani, hogy Kölcsey nem küldte el ezt a jegyzéket senkinek. Talán önmagának írta össze, esetleg egy korai kiadás ötlete merülhetett föl benne. Az egyes címeket helyettesítő verskezdeteket nem a megírás sorrendjében tünteti föl szerzőjük, és az egyes verskezdetek előtt álló számok sem a kronológiára utalnak. Egyébként is baj van a versek kronológiájával: természetesen elképzelhető, hogy akad Kölcseynek olyan költeménye, amelyet egy nap alatt alkotott meg, de több olyan versről tudunk, amely hosszabb idő küzdelmének terméke. Talán a végső tisztázás időpontját rögzítette (nem minden esetben), talán az egyik változat készültét nyugtázta. A másik megjegyzésem, hogy a jegyzékből feltűnően sok „zsenge” marad ki, valójában csak két 1809-es és két 1810-es vers jutott be a jegyzékbe,

ugyanakkor öt 1813-as és két 1814-es költemény is kimaradt. Harmadik megjegyzésem arra vonatkozik, hogy Kölcsey nem választotta külön „eredeti” verseit és fordításait, sem a jegyzékben, sem kötetében. Jóllehet zárójelben a *Sappho után* megjelölés áll, a kor műfordítói gyakorlatához képest híveknek lehet minősíteni Kölcsey átültetéseit. Arról lehet szó, hogy az antikvitást a magáévá élő költő gondolatvilága szerves részeként illesztette e pályaszakaszába az ódai és epigrammai hangnemet legérzékletesebben megszólaltató – fordított – verseket, mintegy jelezve a példát, amelyet ezúttal fordítással akar követni. Mindenesetre tanulságos, hogy mely verseit találja oly fontosnak Kölcsey, hogy ebben a jegyzékben feltüntesse, és mely verseket érez nem eléggé érettnek[?], nem a végsőkéig megformálnak[?] vagy túlságosan önleplezőnek[?] ahhoz, hogy egy virtuális[?] versgyűjteményben helyet kaphasson. Csupa kérdőjel; egyébként is egyre több a kérdőjel 1814-től kezdve Kölcsey pályáján. Lassan-lassan a műbírálati szakaszba érünk, a *Rácz nyelvből* népies fordulatához, illetőleg Szemere Pállal együtt a közös stúdiumokhoz. Néma vagy töredékes beszédű felmérésnek tetszik ez a jegyzék, harminckilenc vers (ha jól számoltam), Szauderék kiadása szerint hiányzik belőle huszonkettő. Az önmagához szigorú Kölcsey rostája? Vagy más számára készült?

Mégysz édesem?²⁴ [Búcsú B...től]
 Kéred Bajnok,- [Róza]
 Hallottad é- [Az ivó]
 Egy dalt, egy dalt,- [Rákos nimfájához]
 Csak bor, csak Leány. [Borkirály]
 Tudok vigan nevetni [Tudatlanság]
 [Te]²⁵ sírhalomnak [Élet]

8 Miről fog a' lant [vö.: recto]
 9 O sírni, sírni [Elfojtódás]
 Jön búsan [A lány dala]
 6 Haljad fény [Az Ábrándozó]
 3 Arkádiában [Az Arcas]
 Ohajtom én [A végnyugalom]
 Akkor is, ha

- 11 Engem Lombok' hűvös [Szemere Pálhoz] 10 Bóldog, a' kit- [Kívánság]
1 Gyakorta jött felém [Ideál] Eloisek repkényt
5 Mint zúgó szél [Küzde] Borít el édes [A Fantázia]
Minden virágát [Vilma emlékkönyvébe] Ki sírja ez! [A kedves sírja]
4 Közte sűrű kény, [Laurához] Büszke székedben [Sappho után]
7 Bóldog ember [Sappho után] Meg halva fogsz [Sappho után]
2 Két Isten Asszony [A költő] Légyenek érzésim [Óhajítás]
Pirúlva jött fel [Felelet Kazinczy első szonettjére]
Itt epedett [Veszteség]
Láng vala keblemben [Átok]
Szent Plutón [Démokritosz sírján]
Hints rózsát [Rádaynak sírján]
Lengesz hogy szeliden [Egy ifjú sírján]
Minden óráim [Minden órám...]
Ah kétségem'
Vedd e' gyűrűt [A jegyváltó]

Csupán a rend kedvéért még egyszer leírom a kötetben nem szereplő versek kezdő szavait: 1. Ah kétségem; 2. Akkor is, ha; 3. Nem borít [hűs]; 4. Eloisek repkényt.²⁷

S ha 1814 körül csak óvatosan és egyelőre minden alap nélkül feltételezzük Kölcsey kötettervét, 1832-ből már a levelekből pontosan tudjuk követni, és biztonsággal rekonstruálhatjuk az életmű-kiadásnak tervezett, azonban az első kiadásnál elakadt vállalkozást. Kölcsey előbb Döbrentei Gábornak, majd Wesselényi Miklósnak írja meg – a tartózkodó sorok között kiérezhető örömmel –, hogy megállapodott Hartlebennel egy ötkötetes életmű-kiadásban, amely ekképpen látna napvilágot: 1. Versek; 2. Beszéddek; 3. Görög filozófia, história; 4. Kritikai írásai; 5. Egyveleg prózai írások.

Ami mindenképpen szembetűnő, hogy Kölcsey valójában még részben megírandó, elkészítendő anyagra állapodik meg; verse sincsen tulajdonképpen még elegendő, 1832. október elsején még négy verset[!] küld Szemerének a kötetbe; a politikai élet kevés időt hagy számára. Kölcsey megbízik Szemerében, aki Szalay Lászlóval korrigáltatja a kötetet, „szorgalmat és pontosságot” ígért.²⁸ Szemere nem meri adni az előszót, nincs ereje úgy szólani, ahogy kellene – állítja. Decemberben Kölcsey felindulva szemrevételez sajtóhibákat, amelyek közül kettő majd az 1840-es kiadásban megismétlődik. Mindazonáltal tovább igyekszik azon, hogy a második kötetet tető alá hozza. Kész anyag még nincs, szinte egyenként küldi Szemerének beszédeit, aki beszámol például a cenzúrázás kellemetlenségeiről, majd Hartleben (Konrád Adolf) fanyalgásáról, hogy ti. kevesen vásárolják a verskötetet, mégis kész a beszédek kinyomtatására. 1834 júniusában világossá válik Hartleben „elpártolása”, a második kötet kiadása jó darabig terv marad. Igaz, Kölcseynek még nincsen teljesen kész kötetnyi anyaga. A valódi okot Szalay egy visszaemlékező leveléből ismerjük: „Jener Band der Kölcseyschen Werke, dessen Sie sich bedienen, mag wohl kaum mehr als zwei Drittel der Kölcseyschen Poesien erhalten. Es existiert eine spätere Ausgabe der Werke Kölcsey's aus den vierziger Jahren, in dieser enthält der erste Band sämmtliche Dichtungen. Ihre Ausgabe ist der Censurverhältnisse wegen mit dem ersten Band ins Stocken gerathen, da der zweite die politischen Reden enthalten sollte.”²⁹

Szalay László emlékezését hitelesnek fogadhatjuk el. Annak ellenére, hogy Hartleben úgy tett, mintha türelmetlenkedne, mintegy Kölcseyre hárítva a felelősséget a kötet

kiadásának elhúzódása miatt. Később, az 1840-es években sem volt oly egyszerű Kölcsey összes műveinek megjelentetése; nem meglepő, hogy Hartleben csupán ürügyet keresett a megállapodás felmondására. Kölcsey azonban nem adta föl a reményt, 1837. február 25-i leveléből tudjuk: beszédeit Vörösmarty Mihálynak is elküldte, hátha sikerül megjelentetnie; Szemere Pál ellenben a versek bővített újrakiadását szorgalmazta, javasolta, miszerint a cím nélküli költeményeknek címet kellene adni.

Hogy hányan vették kezükbe az 1832-es kötetet, nem tudhatjuk. Annyi bizonyos, hogy Linzbe (is) eljutott, Batsányi Jánoshoz, akinek könyvtárából viszont az OSZK-ba került.³⁰ Rossz hangulatban, nem csekély ellenérzéssel lapozgathatott a gyűjteményben a magyar irodalom nagy száműzöttje, a kötet előzéklapjához van bekötve Batsányi kézírata, amely a neki nem tetsző sorokat tartalmazza, s a tartalomjegyzék elé kötött lapon két francia nyelvű verses és egy prózai idézet jelzi,³¹ Batsányi másféle poétikai elképzelésekkel rendelkezett. Batsányi bejegyzései alaposabb elemzést érdemelnének, itt csak néhány – jellemző – aláhúzását, közbeszúrását közlöm. A *Búcsú B...tól* című vers után odaírta: *quelle misere*; a *Kedves sírja* alábbi sorait ekképpen húzza alá: „Vándor ne bánd e’ könyvet mely áztatja / Nem fogja jéggé tenni keblemet.” S a sor szélén az ingerült-csúfolkodó szó: *puff!* Bizony, képzavarról van szó, csak hogy magamat beleértve ilyenről nemigen mer szólni – a tisztelet miatt – a Kölcsey-kutatás. Hogy a *Szemerémbez* című versben Batsányi aláhúzta a *Széphalom* szót, s a lapszélre ezt írta: *Szélmalom*, ez az akkor már halott ellenfélnek, Kazinczy Ferencnek szól. Kijegyzi Batsányi,

zárójeles megjegyzéssel ellátva, majd kommentálva az alábbi Kölcsey-sorokat is:

Tudok vígan nevetni,
 Tudok híven szeretni,
 'S szépről [*nem szépen*] énekelni.
 Epedtem, olvadoztam [tant pis]
 Sok fényt lágy búra hoztam,
 'S még sírni nem tudok.

Oldalt Iuvenalistól idéz Batsányi: Mollissima corda Humano generi dare se natura fatetur, Quae lacrymas dedit.³²

Még egyetlen példát hozunk Batsányi véleményét ismer-tetendő:

Azért nyög, hajh, az esti szél,
Mert én sóhajtottam! [Az *én*-t húzta alá kétszer költőnk.]

A számos közéleti és nem kevésbé terhes családi, a birtokkal kapcsolatos teendő elvonta Kölcseyt irodalmi terveitől, amelyek megvalósításán pedig sokat fáradozott. Ez a magyarázata annak, hogy kevesebb műve készült el, mint szeretne volna; levelezéséből értesülünk, milyen nehezen volt képes időt szakítani a megígért elbeszélésekre, jöllehet egymásutánjuk jelzi Kölcsey odafordulását a prózai epikához. Utoljára is novellán dolgozott, Pap Endre híradása szerint: „Utolsó költői műve az Emlény' számára készült; 's A' *ferrói szent fa* címet viselt. VI szakasz áll belőle papíroson; bevégezni a' halál nem engedte ...”³³

S ami Kölcsey életében nem valósulhatott meg, az életmű-kiadás, az 1840-től kezdve, bár nem a tervezett

ütemben, létrejött. Solt Andor közléséből és Pap Endrének általam publikált leveléből világossá vált, miképpen történt meg a kiadásra szánt kéziratok lemásolása, elküldése a szerkesztőknek;³⁴ Pap Endre Szemerétől kérdezte, hogy a verseket „születés vagy nem’ rende szerént” írja-e le (1839. június 3-án), június 24-én örömmel közli: „Kölcseynek eddig nálam levő munkái nyomtatás alá készen vannak...”, majd az alábbiakról számol be: „A’ Muzárionhoz tartozó irományok tisztázását folytatom. Pozsonyban eddig a’ Tekintetes Ur’ régi naplóját tisztáztam, ’s újra nyeltem minden szót, melly abban a’ comicum vagy a’ költői kiképződés, vagy a’ mythologia felett mondatik. Holnap már a’ Berzsényi antirecensiojához fogok...” S ebből itt arra következtetek, hogy a megbízható Pap Endre nemcsak Kölcsey műveinek sajtó alá készítésében vett részt, hanem Szemerének is dolgozott. Nyilván ő a „Tekintetes” úr, kinek régi naplóját másolja. Augusztus 26-án már arról számol be Pap Endre: „Mindenki várja, hogy munkái [ti. Kölcsey összes műveinek első kötete. F. I.] megjelenjenek.”³⁵

Van adatunk arról (is), hogy „1840-ben az elhunyt Kölcsey Ferencz munkáit akarja kiadni a vármegye s a város közönségét is pártolásra szólítja fel. Erre a tanács így határoz: »Bár a felhívást forró kebellet veszi, s a nagy férfi munkáit halála után is látni kívánja, műveiből egy példányt rendel meg.«”³⁶

Nyilván Szatmárnémetibe is megérkezett a Kölcsey-kiadás tervének híre, talán az előfizetési felhívás is, s így a nemes (túl)buzgalom fölöslegesnek bizonyult. Mindenesetre Pap Endre filológiai munkája szervezéssel párosult. Miután Szalay Lászlónak felküldte az anyagot, Pozsonyból, 1839. július 29-én keltezett levelében beszámolt, milyen

előfizetési felhívás közzétételét javasolja. Érdemes szinte egészében idézni Pap levelét.³⁷

„Tisztelt Férifiú, az előfizetési jelentést Kölcsey' munkáiról Heckenastnak mai napon küldtem el, olly kérés mellett, hogy Kegyeddal a' szükséges változtatások' megtehetése végett közölje. A' jelentés ekképen vagyon:

»*Előfizetési jelentés Kölcsey Ferencz' minden munkáiról.* Szinte egy év múlik, mióta Kölcsey sírban nyugszik. A' millyen egyetemi vala az érdek, mellyet halála gerjesztett, épen úgy vált napról napra egyetemibb ohajtássá: bár munkái minél előbb megjelenjenek.

Az alolirt szerkesztők érezték ez ohajtás' igazságát, 's igyekeztek azt teljesíteni; 's mennyiben az előlegesek' elvégzése után úgy szólni lehet, telyesítették is. Mert minekutána az alolirt kiadó nehézségeket elintézték, ezenel jelentik: miképen Kölcsey' munkáinak gyűjteménye a' közönség kezeibe jutand.

E' gyűjteménybe foglaltatnak Kölcseynek minden eddig megjelent, 's még kéziratban levő munkái, jelesen 1. 1832ben megjelent Versei korábbiakkal és későbbiekkel bővítve; elbeszélései, egy eredeti drámatörödéke; 's fordítása Homérbol; 2. törvényszéki, polgári és emlékbeszédei; 3. aesthetikai, 4. kritikai, 5. philosophiai, 6. politikai, 7. historiai munkái, 's ha a' meghatározott ívszám úgy kívánná, 8. levelezései is.

A' nyomtatás új betűkkel 's tömötten nem sokára megkezdetik; 's az első kötet az író' jól talált arczképével együtt még ez évben megjelenvén, az egész gyűjtemény nyolczadrétben, kilenczven ívnyi tömegben hat kötetre osztva, a' legfinomabb velín papiroson, e' hirdetéstől számítva legfelbb két év alatt, világ' elébe bocsáttatik.

Midőn az alolírt kiadó kötelezi magát, hogy szerződése' világos értelménél fogva mindent elkövet, mi a' külbecsre nézve megkívántatik: ugyan akkor a' szerkesztők Kölcsey' munkáinak érdeméről szollani szükségtelennek tartják, olly korban, midőn ő még meg nem haladva áll, olly közönség előtt, mellynek véleményét senki nem birta inkább, nem méltóbban, mint ő. Csak azt nyilatkoztatják ki: miképen örülnek, hogy e' munkák' szerkesztése a' tisztelet' és barátság' jogánál fogva nekik jutott, 's nem közönséges részvétel az, mit e' gyűjteményre nézve a' két haza' közönségétől várnak.

Ez, és sok egyéb, itt fel nem számolható okok és tekintetek birták alolírtakat arra, hogy a' munkákra, melyekről e' jelentés szoll, előfizetést nyissanak következő feltételek mellett:

1. Az előfizetési ár 10 pengő forint lesz, 's egyszerre és előre fizettetik le.

2. Az előfizetők nyugtatványokkal biztosítatnak, melyeknek előmutatása mellett veendhetik át az időről időre megjelenő köteteket.

3. Azon hazafiak, kik az előfizetés' gyűjtésére alább a' két haza' kebelében felszollíttatnak, megkéretnek, hogy a' bejött előfizetési mennyiséget, az előfizetők' pontos névjegyzékével együtt, legelsőbben folyó év' Octoberéig bezárólag 's azután is időről időre biztos alkalommal az alolírt kiadó könyváros' pesti könyvkereskedésébe beküldeni szíveskedjenek, viszont a' kiadó igéri, hogy a' megrendelendő példányokat illető helyeikre időről időre elküldözni nem késik.

4. Az előfizetett pénzmennyiség' egy része Kölcsey' örökösét fogja illetni; miért is a' kiadó könyváros ellenőrségül

ajánlja: miképen az egész gyűjtemény' megjelentével az előfizetők' neveit kinyomtatattja, 's azon előfizetőt, ki nevét e' nyomtatott jegyzékben nem találná, annak idejében a' haza' színe előtt felhívandja, hogy magát a' szerkesztők' akármelyikénél jelentse be, melly úton az illető örökös által a' kiadó ellen követelés tétethetik.

5. Kérettetnek azok, kik Kölcssey' munkáit bírni ohajtják, hogy előfizetési szándékokat az első határnapig, az az octoberig bezárólag kijelenteni szíveskedjenek, mivel a' kiadási szerződésben meghatározatván a' példányok' száma, mennyit az előfizetetteken felül a' kiadónak nyomtatni szabad lesz, nagyon fogja a' kiadó sajnálni, ha előfizetési rendelések nagyon későn olyankor érkeznek, midőn már az elsőbb kötetek' példányai elfogytak, 's másodszor csak azon esetben nyomtattnak, ha a' későbbi előfizetők oly számmal lennének, melly mellett a' nyomtatás veszteség nélkül újra eszközölthetik.

Midőn az alolírtak vállalatok' pártolására a' literatura' minden barátait felszollítják, egyszersmind kijelelik azon t. cz. hazafiakat, kiket a' két hazában előfizetés' gyűjtésére megkérnek, ugymint

Abauj vgyben

SzB[?]

Költ Pesten, augusztusban, 1839

(Szerkesztők' aláírása)

(Kiadó' aláírása)«

Méltóztatna Kegyed, tisztelt Férjfiú, a' szükséges változtatásokat és hiányokat ott és úgy, a' hol 's a' mint kívántatik megtenni és kipótolni, 's ha ki lesz nyomtatva, 60, vagy 70 jelentést a' Megyék' számára fenntartani.

Több hírlapok tevék már e' vállalatot közönségessé, 's lehet, hogy itt ott egy két kaján a' Figyelmező' *szerecsenkívánásához* kancsal hunyorítással járul, de én hitelesen

mondhatom, hogy itt legalább a' nagyobb publicum nyugalomban vár és örül..."

Pap Endre a továbbiakban közli, miszerint most vette kézhez Szemere levelét, melyért pirulnia kell; Kölcsey Ádámné (Josephine) szerint ugyanis „hálátlan”. Ezt cáfolandó bizonygatja, mennyire hű Kölcsey Ferenc emlékéhez.

A kiadás szempontjából megjegyzendő, hogy Heckenast (Gusztáv) kiadóként üzleti hasznot remélt, nyilván ő sürgette elsősorban, hogy minél előbb jelenjenek meg a kötetek. S ha gyors egymásutánban sikerül kiadni, az érdeklődés, amely Kölcsey iránt még megvan, nem lankad el. Heckenast magyar irodalmi-sajtótörténeti szerepéről hosszan lehetne elmélkedni, Jósika Miklós műveit például magyarul is, német fordításban is megjelentette, Kossuth Lajos újságával kapcsolatos működéséről is tudunk eleget. A hatóságok előtt megbízhatónak számított, ezért vállalkozhatott (talán nem is sejtve az akadályokat) Kölcsey műveinek kiadását. Hogy az *Országgyűlési napló*ról egyelőre nem lehet szó, ebbe valószínűleg minden érdekelt fél belenyugodott; de hogy a politikai beszédek publikálása sem lesz majd sima ügy, erre nem gondoltak[?] a szerző-dő-vállalkozó felek. Ismét Szalay László emlékező leveleiből idézek; s minthogy 1851. december 3-áról keltezett a levél, az emlékezés frissessége hitelességet kölcsönözhet a levélből származó információknak:

„Die Ausgabe der Kölcsey'schen Werke enthält auch seine prosaische Schriften – vorzüglich über Kunstphilosophie – vollständig, nur wimmelt leider der letzte Band (die politischen Reden) von Druckfehlern, weil er, da die Censur und das *imprimatur* versagte, in Leipzig gedruckt wurde, von wo die Correcturbogen nicht nach Pest ge-

schickt werden konnten, und wo der Druck durch Jemanden überwacht wurde der kaum ungrisch verstand.”³⁸

Az országgyűlési és megyei beszédek tartalmazó hatodik kötet belső címlapjának más a tipografizálása, mint az előző ötnek, a betűk világosabb színűek. A kötet más – érdekes – jellemzőjére, ti. arra, hogy a „konspiratív” kiadás ellenére is a cenzúrázott anyag jelent meg, a kutatás már rámutatott.³⁹ Egyébként Szauderék kiadásában a beszédek más címeken jelentek meg, mint az elsőben.

Annyi bizonyos, hogy a határidőket nem sikerült tartani. Az első két kötetet még 1840-ben hozta ki a kiadó, a következő kettőt 1842-ben, az ötödiket már csak 1844-ben (itt található a megígért előfizetői névsor, az előfizetésgyűjtőknél 72-en prenumeráltak, könyvárusi úton 381-en szerezték be. Heckenastnál 164-en, összesen 617-en);⁴⁰ s az utolsó kötet jó darabig [1848-ig?] váratott magára. Hogy esetleg a Szemere Pálnál található, már ekkor tekintélyes számú levéllel ki lehetett volna elégténi a türelmes olvasókat, nyilván fel sem merült, pedig az iliászi pör Kölcsey-leveleit közreadták. Mégis, ez az összkiadás a jobbak, megbízhatóbbak közé tartozott, jöllehet az akkor ismert kéziratok anyagának csak egy részét adta. Jellegénél és a kiadási elveknél fogva nem tartalmazhatta a változatokat, és a cenzúra miatt is vigyázni kellett. Az ifjúkori jegyzőkönyvek anyagának publikálása ekkor nemigen tetszhetett célszerűnek, hiszen a nagyközönséget kevésbé, a kutatást annál inkább érdekelte. Más kérdés, hogy még Toldy Ferenc sem aknáztta ki Kölcsey-portréjában eléggé ezeket a jegyzőkönyveket,⁴¹ és Kállay Ferenc visszaemlékezéseit is elsősorban az onnan nyerhető életrajzi adalékok és nem a „munkarajz” miatt becsülték.⁴² Sajnos, a Kölcsey-kutatást elég sokáig nem

foglalkoztatta a filozófus, a gondolkodó *fejlődés*rajza, egy kivételes műveltség formálódása; s kevés kivétellel a „hatás-kutatás” mechanikus módszerével írták le Kölcsey esztétikai és bölcséleti munkáinak összetevőit. Igen fontos forrásokra derült fény, csakhogy viszonylag kevésbé tetszett ki: miképpen tudta egységesnek ható életművé alakítani az antik, a német, a francia, a spanyol[?] szerzőktől kölcsönzött ötleteket és ideákat.

Nemigen segítette a kutatókat a Kölcsey-kiadások sora, amelyet Toldy Ferenc nyitott meg nyolckötetes, 1859–1861 között publikált edíciójával. Minthogy az 1880-as évekre ez a kiadás már nem volt kapható, mint örökös, a Franklin Társulat vállalta, hogy újra megjelenteti Kölcsey „minden munkái”-t, kiegészítve, rendezettebb kiadásokra törekedve. Sajtó alá rendezőül, szerkesztőül Angyal Dávidot, Gyulai Pál tanítványát emlegeti ez a kiadás, amely 1886–1887-ben látott napvilágot tíz kötetben.⁴³ Angyal Dávid ekképpen emlékezik vissza munkájára: „Gyulai közbelépésére nekem jutott a feladat, hogy Kölcsey válogatott munkáit a szokásos életrajzi bevezetéssel kiadjam.”⁴⁴ Már sajtó alá rendeztem egy Kölcsey kiadást néhány évvel ezelőtt, de névtelenül, mert az nem volt kritikai kiadás, hanem le kellett nyomtatnom Toldy kiadását és azt új adatokkal gyarapítani.”⁴⁵ (A Franklin Társulat tehát a legolcsóbb megoldásra törekedett!)

Ezután már csak két kiadás érdemel említést. Kerecsényi Dezsőé, 1943-ból és Szauderéké 1960-ból, amely az összes előző kiadás számos pontatlanságát igazította ki, sok új anyagot adott (főleg a levelezés-kötetben), és mind a mai napig – az azóta napfényre került sok új megállapítás, adat, dokumentum ellenére – megbízható, bár helyenként kritikával kezelendő bázisa a Kölcsey-kutatásnak. Az azóta

megjelent levelezés- és dokumentumkötetek (Merényi Oskáré, Taxner-Tóth Ernőé, Szabó G. Zoltáné és a verseket illetőleg Kerényi Ferencé stb.)⁴⁶ lényegileg változtatták meg a Kölcsey-képet, nem annyira az életrajzot tették teljesebbé (azt is!), hanem inkább a környezetrajzot húzták meg élesebben, illetőleg Kölcsey birtokosi, politikai és alkotói helyzetének értelmezéséhez segítenek. Éppen ezért vélem úgy, hogy nem a Kölcsey-életrajz megírása várat magára elsősorban, hanem a „munkarajzé”, amelyhez azonban egy-egy alkotás összes változatának ismerete szükséges lenne, a vitatott Kölcsey-művek kérdésében pedig annak hitelesebb és igazolhatóbb tudása: valójában mennyi Kölcsey része a műben? Ugyancsak szinte monografikus feltáráshoz volna szükség a Kölcsey-könyvtár 1158 kötetét illetően, hozzávéve a levelezésből és máshonnan összeállítható olvasmányjegyzéket. A végeredmény nem újabb „hatások” regisztrálása lenne, hanem egy kivételes műveltség szerkezetének feltárása. A Kölcsey-hagyaték erősen hiányosan maradt ránk, sorsa ugyancsak hányatott volt. Ami az eddig előkerült és még előkerülhető „hivatalos” iratokat illeti, ott a bőség zavarával küzdünk, a jegyzetfüzetek feldolgozásakor a heterogenitás a gátló tényező. Ennek ellenére nem mondhatunk le a „munkarajz”-ról, amelynek során a jegyzetek jellege vagy a hivatalos iratokból kitetsző személyiségvonások fontos információkkal szolgálhatnak az alkotói gondolatok kikristályosodási folyamatának követésében. A kritikai kiadásnak Kölcsey esetében valóban „kritikai”-nak, nem adathalmazónak kell lennie, s ez a szövegkritikára, a kronológiára, valamint az alkotások, levelek, iratok holdudvarára, egy szerfözlött rétegzett műveltséganyagra egyként vonatkozik.⁴⁷

- 1 *Remény s emlékezet*, szerk. TAXNER-TÓTH Ernő és G. Merva Mária, Bp.–Fehérgyarmat, 1990; „*A mag kikél*”, szerk. TAXNER-TÓTH Ernő, Bp.–Fehérgyarmat, 1990 [1991]. E kötetekről ism.: GYAPAY László, *Philologia facta est!*, *quae philosophia fuit*, Budapesti Könyvszemle, 1992, nyár, 204–211. A szerző bírálatának tartalmával és még inkább módszerével s így következtetéseivel nem értek egyet.
- 2 SZAUDER József, *A romantika útján*, Bp., 1961; Uő, *Kölcsey ismeretlen kéziratai*, PIM Évk., 1963, 87–98; *Kölcsey Ferenc kiadatlan írásai 1809–1811*, vál., bev. és jegyz. SZAUDER József, sajtó alá rend. BÁNHÉGYI György, SZAUDER József és SZAUDER Józsefné, Bp., 1968.
- 3 LUKÁCSY Sándor, *Kölcsey könyvtára*, Könyvtáros, 1963, 477–478.
- 4 KÖLCSEY Ferenc *Összes Művei*, sajtó alá rend. SZAUDER József és SZAUDER Józsefné, Bp., 1960, III, 504–516; KÖLCSEY Ferenc *Levelezése*, sajtó alá rend. SZABÓ G. Zoltán, Bp., 1990, 140–146. E kötetekből idézem a továbbiakban Kölcsey leveleit.
- 5 SZEMERE Pál, *Adatok Kölcsey Ferencz' életírására. 1790–1833*, Pest, 1838, A Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday gyűjteménye, Szemere Tár I. pótk., 91.
- 6 FRIED István, *Kölcsey Ferenc rebellis verse?*, ItK 1993, 1. sz. Vö. még: FERENCZY József, *A csekei bölcs*, Koszoru, 1879, II, 377–384.
- 7 FERENCZI Zoltán, *Deák élete*, Bp., 1904, I, 216–221. Vö. *Kölcsey Ferencz Védírata a Wesselényi Miklós ellen indított fölségsértési perben*, MTAK Kt. K 789.
- 8 FERENCZY, i.m.: Uő: *Irodalmi ereklje*, Fővárosi Lapok, 1878, 269. (Melléklet az 55. számhoz); ezt veszi át: *Irodalom*, Kelet Népe, 1878, 66. sz.; FERENCZY József, *Kölcsey kiadatlan verseiből*, Kassa és Vidéke, 1878, 14. sz., III, 2; Uő: *Kölcsey műveibez*, Figyelő, 1878, IV, 311–319.
- 9 FRIED István, *A levélíró Kölcsey Ferenc*, ItK 1991, 311–322.
- 10 *Kis gyűlések jegyzőkönyve 1838. dec. 3-i ülés*, MTAK Kt, K 1393.
- 11 SZEMEREI SZEMERE Pál *Munkái*, sajtó alá rend. SZVORÉNYI József, Bp., 1890, III, 326–330. Szemere leveleit jórészt innen és SZABÓ G. Zoltán kiadásából idézem. Vö. még: SOLT Andor, *Kölcsey halála és hagyatéka*, ItK 1938, 375–393.
- 12 Vö. például: MTAK Kt, RAL 94/1846. Kölcsey-kéziratok és bizonytalan hitelességű másolatok a legkülönbözőbb úton-módon és időben kerültek a MTAK, az OSZK, valamint a PIM Kézirattárába. A Miskolczy-család hagyatékából még az Irodalomtudományi Intézet Könyvtárába is jutott Kölcsey-autográf. Vö. LUKÁCSY Sándor, *Kölcsey ismeretlen folymodránya*, ItK 1984, 350–351.
- 13 MTAK Kt, RAL 383/1866; RAL 974/1866; K 801: 1/1866.
- 14 A levél címzettje Eötvös József. K 801: 1/1866.

- 15 A 7. sz. jegyzetben említett kézirat, jórészt Kölcsey-autográf „Obernyik Károly ingóságainak árverésén talált gazdára”. Amennyiben ott más, jelentősebb Kölcsey-autográfok is lettek volna, feltehetőleg előbb-utóbb felbukkantak volna. Mindazonáltal nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy kisebb Kölcsey-kéziratok még ezen az úton családi archívumokból előkerülhetnek. Obernyik 1855-ben halt meg Pesten, ahova abban az évben érkezett Kecskemétről. Ott viszont 1851-től volt tanár. FARAGÓ Márton, *Obernyik Károly*, Losonc, 1898.
- 16 Az Obernyik–Kölcsey anyag lelőhelye: MTAK Kt, K 697 és 698 – A korai szakirodalom összefoglalása: SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, VII, Bp., 19–23. hasáb, IX, 1903, 1200. hasáb.
- 17 LUXEMBURGER Irén, *Obernyik Károly*, Bp., 1929/30, 51. Itt még kis 8-r. füzetéről van szó.
- 18 ARANY János, *Hivatali iratok*, 2, Akadémiai évek (1859–1877.), sajtó alá rend. GERGELY Pál, Bp., 1964, 683.
- 19 FRIED István, *Kölcsey ismeretlen versei*, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1979, 4. sz., 25–36; SOLT, *i.m.*
- 20 FERENCZY József 1878-ban adja közre a Kölcseynek tulajdonított verseket (8. sz. jegyzetben *i.m.*); akkor, amikor Obernyik műveit sajtó alá rendezi. Obernyik verseiből csak a kötetekhez írt előszavában idéz. Figyelemre méltó, hogy később nem tér vissza Kölcsey-adalékaihoz. Talán az Obernyikkal való behatóbb foglalatosság rádöbbsentette, hogy nem Kölcsey műveit publikálta?
- 21 MTAK Kt, K 697.
- 22 OBERNYIK Károly, *Szépirodalmi Összes Munkái*, sajtó alá rend. s életrajzzal kieg. FERENCZY József, Bp., 1878, I; KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Bp., 1981, 414–415.
- 23 A 21. sz. jegyzetben i.h.
- 24 Szögletes zárójelben az 1960-as kiadás címét tüntetem föl.
- 25 A kézirat itt rongált.
- 26 Kölcsey áthúzása.
- 27 Döbrentei Gábor Kölcseyhez 1813. okt. 11-i keltezésű leveléből tudjuk, hogy a nála lévő tíz Kölcsey-versből az általunk 2-es számú a *Hölgyem-bez* címet viselte [Akkor is, ha a nap nyugtával ...], a 4-es számú pedig *Az Ifó* címet [Éloiszek repkényt fonának ...] Élet és Literaturá, 1827, 91.
- 28 Vö. még: ANGYAL Dávid, *Szalay László emlékezete*, Bp., 1914, 11. Itt jegyzem meg, hogy az 1960-as kiadásban kiadatlanként feltüntetett 1831. okt. 22-i, Szalay Lászlóhoz küldött levelet részleteiben már közreadta: SZALAY László *Levelei*, életrajzi vázlatlalt és megjegyzésekkel kiadta: SZALAY Gábor, Bp., 1913, 65.
- 29 Uo. 157–158.

- 30 Jelzete: OSZK 187. 645: 2. A könyvet említi: KOZOCSA Sándor, *Batsányi János könyvtára*, Könyvtári Szemle, 1934, 49–50.
- 31 A francia versek szerzői: Parny, Évariste Désiré de Forges (Réponse XIV. A M. Millevoye, auteur du poème de l'amour maternel) és Rousseau, Jean-Baptiste (Ode II. A M. l'abbé Courtin). A prózai idézet szerzőjét nem tudom.
- 32 IUVENALIS *Szatírái*, XV, 131–133. „Hogy az embernek milyen érző / szívet adott, igazolja a természet maga azzal, / hogy könnyekre fakaszt...” MURAKÖZY Gyula ford.
- 33 Pap Endre levele Toldyhoz 1838. aug. 26-án, MTA Kt, M. irod. lev. 4-r. 85. sz. A levélből hosszabb részletet közöltem: *A csekei bölcs. Kölcsey Ferenc arképe*hez, Világszövetség, 1992, 5. sz., 8.
- 34 Vö. 11. és 19. sz. jegyzetben *i.m.*
- 35 *Szemere Tár*, XVI, 84, 88, 90, és 91. sz.
- 36 *Magyarország vármegyéi és városai. Szatmár vármegye*, Bp., é.n., (egybekötve:) *Szatmár Németi sz. kir. város*, Bp., é.n., 260. és 281.
- 37 OSZK Kt, Levelestár
- 38 A 28. sz. jegyzetben *i.m.*, 160–161.
- 39 KOVÁCS Magda, *Kölcsey politikai beszédeinek cenzúrázása*, Magyar Könyvszemle, 1968, 71–73. A VI. kötet évszáma: 1848, a köteten a felírás: *szabad sajtó útján*. Kovács Magda adata szerint csak 1848 júliusában jelent meg a kötet megjelenéséről az első híradás. Mégsem lehet Szalay információját elvetni; elképzelhető, hogy a külföldön kinyomtatott köteteket ekkor hozták könyvárusi forgalomba. A kérdés mindenesetre további kutatást igényel.
- 40 A kiadó megjegyzi: a névjegyzékek igen lassan és hiányosan küldettek be, ennél fogva sok helyen az előfizetők számát csak „általánosan lehetett kijelölni”. Heckenast közlése és a névjegyzék az V. kötethez csatolt, más jellegű papíron készült, lapszámozás nélküli íven található. A kötet kiadási évével ellentétben *Pest nyárból 1846-ról* [!] keelve.
- 41 KÖLCSEY *Minden munkái*, 2. kiad., TOLDY Ferencz által, Pesten 1859–1861. 1–8.
- 42 KÁLLAY Ferencz, *Kölcsey Ferencz' gyermek- 's ifjúkori életrajza*... Pest, 1839.
- 43 *Magyar klasszikusok új kiadása. Kölcsey Ferencz minden munkái*, Budapesti Szemle, 1887, 51. k., 128. f., 159–160. -d, *Kölcsey Ferencz Minden munkái* [..], Uo., 1889. 57. k., 144. f., 151–159.
- 44 Bp., 1903.
- 45 ANGYAL Dávid, *Emlékezések*, sajtó alá rend. CZIGÁNY Lóránt, London, 1971, 108.
- 46 MERÉNYI Oszkár, *Ismeretlen és kiadatlan Kölcsey-dokumentumok*,

Bp., 1961; KERÉNYI Ferenc, *Mi az élet tűzfohása?* Bp., 1981; *Kölcsey Ferenc levelezése Kendé Zsigmonddal*, sajtó alá rend. TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., 1983; SZABÓ, *i.m.*

- 47 Dolgozatom sokat köszönhet a Kerényi Ferencel és Szabó G. Zoltánnal folytatott kollégialis beszélgetéseknek.

Görög szellem a XX. századi magyar költészetben*

Csaknem ezer éve élénk történelmi és szellemi kapcsolatok fűzik össze a görögséget és a magyarságot. A XI. század kezdetén Szent István királyunk görög nyelvű alapító oklevelet adott ki egy apácakolostor számára. Árpád-házi királyaink némelyike szoros rokoni kapcsolatba került egyes bizánci császárokkal, például a leghatalmasabb bizánci császár, Mánuel anyja Szent László királyunk lánya, Piroska (Iréné) volt. Továbbá III. Béla királyunk kisgyerek korától fogva a bizánci császári udvarban nevelkedett mint a trón várományosa. IV. Béla királyunk, a tatárdúlás után országunk újjáépítője a bizánci Lászkarisz Annát vette feleségül. És éppen ez említett királyaink voltak a legkiválóbb Árpád-házi uralkodóink.

A reformáció korában a *retro ad fontes* elve alapján nagyon fellendül a bibliai nyelvek (a héber és a görög nyelv) tanítása. Természetesen a latin nyelv – mint a kormányzat hivatalos nyelve – továbbra is elsőbbséget élvezett egészen a XVIII. század végéig, de a görög nyelv tanítása is kötelező

* Elhangzott Würzburgban német nyelven a HESIOD Görög–német Kezdeményezés nemzetközi symposiumán 1992. június 28-án.

volt a gimnáziumokban a XIX. század végéig, és csak a XX. században lett szabadon választható tantárggyá. Ezért volt természetes, hogy magyar költők és írók a latin klasszikusok mellett ismerték és szorgalmasan fordították az ógörög auktorokat. Így aztán a XIX. század végére már valamennyi ógörög művet lefordították, mégpedig több változatban is. A magyar Himnusz költője, Kölcsey és a kiváló költő és nyelvzseni: Csokonai, mindketten diákjai voltak a híres debreceni Kollégiumnak, ahol igen sok idegen nyelvet tanítottak. Csokonai legalább tíz nyelvet tudott kiválóan.

De a görög szellem legmélyebben nagy klasszikusunkra, Berzsenyi Dánielre, Hölderlin kortársára hatott. Költeményeit főleg Szappho, Alkaios és Aszklepiadész versformáiban írta. Noha nem ismerte Hölderlin műveit, szellemben igen közel állt hozzá.

Legjelentősebb próza-műve, a *Poétai Harmonisztika* – vagyis a költészet esztétikája – a platóni filozófia alapján a harmóniák és harmonikus arányok rendszerére épült anélkül, hogy Platón közismert ideatanára hivatkoznék. Berzsenyi egyáltalán nem beszél ideákról, ismeretelméletében inkább Kantot követi.

Az öreg Platón a létező világot számviszonyokból, harmóniákból felépítve látta. A harmóniák lényegét a „szép arányok”-ban ismerte fel, ilyenek például a számtani, mértani és harmonikus közép, az aranymetszés, a zenei hangközök. Platón szerint az egész Kozmosz zenei hangközökből épül fel.

Berzsenyi ezekre az elvekre alapozta költői harmonisztikáját. Ezt írja: „A legközönerbb szép sem egyéb mint harmoniás mozgású élet vagy lélek, a nem szép pedig mozgatlan vagy harmoniatlan mozgású lélek és élet”.¹

A továbbiakban azt állítja, hogy a harmonikus mozgás középarányos a meghatározottság és a szabadság között: „így a szép annyi mint határozott szabadságu élet, azaz tehát a határozottságnak és szabadságnak harmoniás középlete”.² Berzsenyi ekkor megsejtett valamit, ami később, a XX. században lett nagy jelentőségűvé, nevezetesen az okság és a véletlen (a valószínűség) viszonyát. Okság és szabadság antagonizmusa különösen a lélek esetében kap hangsúlyos szerepet: a lélek ugyanis mint pszichofiziológikus és pszichológikus jelenség tökéletesen determinált, de ha az embert ugyanekkor erkölcsi lénynek tekintjük, akkor feltételeznünk kell, hogy a lélek teljesen szabad és felelős a cselekedeteiért.

Berzsenyi következő szavai: „hogy az erkölcsi és poétai szépek valamint egy kútforrásból – a szeretetből – erednek, úgy a tetőn a legfőbb szépben múlhatatlanul egyesülnek”³ – a platóni filozófiának legvégső szentélyét tárják föl, ami az Állam VI. könyvében olvasható. Platón szerint az ideák csúcán a *Jó Ideája* áll, amely még a Létezőnél is magasabbrendű: és ez maga az Istenség. Benne egyesül minden érték: a végső Igazság, a Szépség és a Szeretet. Platón szerint az Isten senkinek nem akar ártani és mindenkinek a javát akarja. Ezt az Istenséget Berzsenyi a Legfőbb Szeretetnek, illetve a Legfőbb Jónak nevezi.

A Szép megvalósítása mibennünk, a mi tetteinkben: dinamikus folyamat; emelkedés az alacsonyabb értéktől a magasabb értékek felé, vagyis fölszárnyalás a földtől a szférákig, sőt a szférákon túl az Istenségig. Így ábrázolja ezt Platón híres mítoszában, a *Phaidón*-ban, ahol a lélek egy kocsin, melyet szárnyas lovak vonnak, körözve egyre magasabbra száll – „... a harmoniás ember nem egyéb mint a

testiekkel részint összefüggő részint azokon felülemelkedő, az istenérzet által pedig Istentől függő lélek, úgy legszebb világnézetünk vagy legfőbb ideális világunk sem lehet egyéb mint az illy harmoniás emeltségű ember' színeibe öltözött világ..."⁴

Kétséges, hogy Berzsenyi művéből ezek a szórványos idézetek elegendők-e arra, hogy e költő szellemi erőfeszítésének egyedülálló nagyságát – a maga vidéki remete-magányában kiérlelt szellemiségét érzékeltessék. Platón-fölfogása már önmagában is egészen sajátos és egyéni, és jócskán utal a XX. századra, amikor a Kháoszról kivezető út keresésében a legnagyobb szellemek, mint Gandhi, Einstein és C. G. Jung, azon fáradoznak, hogyan valósíthatnák meg a legszebb arányokat mind az egyén, mind az egész emberiség számára.

Mint már elébb említettem, a XIX. század végére már valamennyi ógörög művet lefordították magyarra. Ezekből legnagyobb klasszikusunk, Arany János fordításait kell kiemelnünk. Legjelentősebb vállalkozása az Arisztophanész valamennyi komédiájának fordítása. Ezek nemcsak amiatt egyedülállóak, mert kitűnően tudott görögül, de elsősorban amiatt, mert mint a magyar nyelv kitűnő ismerője, Arisztophanész végtelenül gazdag frazeológiáját a legmegfelelőbb kifejezésekkel tudta visszaadni.

A XIX. század kezdetén a magyar irodalom színpadán nagy költők és írók egész sora jelentkezik: Berzsenyi, Kölcsey, Vörösmarty, Petőfi, Arany. Ők a magyar nemzeti klasszicizmus legnagyobb személyiségei, amely klassziciz-

musnak magaslatait utódaik máig sem tudták túlszárnyalni. A századfordulóban ez irányzat képviselői már valamenynyien halottak. Utánuk már csak epigonok következtek.

A XX. század kezdetén azonban Ady Endre fellépésével új irodalmi irányzat indul el. Ezt az irányzatot egy új folyóiratról, a NYUGAT-ról nevezték el. Mi a háttere e vállalkozásnak? Három hangulatos kisváros (Buda, Óbuda, Pest) a viharos kapitalizálódás következtében egyetlen milliós metropoliszá olvadt össze, viselvén a gyors fejlődés minden tragikus következményét: a tömeges elszegényedést, a nyomorral járó bűnözést, szegénység és gazdagság égbekiáltó ellentétét. A fiatal nemzedék elhivatva érezte magát arra, hogy e Moloch ellentmondásait és életérzését leplezetlenül és őszintén fejezze ki. Egyben arra is törekedtek, hogy a nyugati világ legújabb irodalmi irányzatait közelebbről megismerjék és saját műveikkel ezekkel szinkronba kerüljenek. Példaképeik voltak: Flaubert, Baudelaire, Swinburne, Rossetti, Mallarmé, Nietzsche, Rilke. Iparkodtak ezek műveit megismerni és lefordítani. E munkájukban vezető szerepet játszott Babits Mihály, Ady Endre mellett a második nagy tehetség, *kat exochén poeta doctus*. Hajlamos volt a neuraszténiára, könnyen megsértődő, introvertált lélek. Elítélő kritikák könnyen kétségbe ejtették. Amikor költeményei megjelentek egy modern költőket felsorakoztató antológiában, a *Holnapban*, a kritika megbélyegezte őt mint féktelen hipermodern költőt. Ez annál inkább sértette, mivel ő magát konzervatív klasszikusnak tartotta. Más kritikusok meg Ady-epigonnak minősítették, pedig ő meg volt győződve, hogy költészete és személyes adottságai mélységesen elütnek az Adytól. Amikor első verseskötete is megjelent, ismét megtámadták. Szemére hányták, hogy verseiben csak holmi

precizitás és hideg értelem dominál, nélkülözve a zseni szuggesztivitását. Ezek a megállapítások még jobban elkésértették és emiatt csak azért is az eddiginél még szigorúbb klasszicizmusba vonult vissza. Mivel kitűnően tudott ógörögül, dacosan belemerült az antik görög szerzők tanulmányozásába: Homérosz, Platón, a tragikusok, a görög líra, kardal lett mindennapi szellemi tápláléka. Ez a törekvése híven tükröződött akkori költeményeiben, melyek magasan fölibe emelkedtek korábbi műveinek. Előszeretettel használta fel az antik formákat; ebben Berzsenyi volt a legfőbb ihletője. Verseinek témáit is szívesen választotta a görög mitológiából. Különben is hajlamos volt arra, hogy lelkiállapotát és érzelmeit objektív motívumokkal fejezze ki, és ebben kimeríthetetlen forrásul szolgált az ógörög irodalom és mitológia.

A nagy Babits-monográfia szerzője, Rába György ezt írja: „Az *álom* és tragikus *mámor* azonban Nietzsche tipológiája a görög világ kétféle megnyilatkozási módjának érzékeltetésére s ezért egymás ellenpólusai. Az apollóni állapot az álomlátásban fölismert »fölsőbb igazság« gyönyörűsége, a világ lényegével azonosuló ember fölmagasztosulása a tiszta szemléletben. Az apollóni világ a jelenség örökkévalóságának illúziója, a látszat boldog szimbóluma.”⁵

Tekintsük meg közelebbről Babits néhány „apollóni” költeményét. Legszebb ilyen műve az *Óda a szépségről*. Utolsó sorai így hangzanak:

Ó hadd reméljem más egek reményét,
 hová csak *akkor* ér a fénysugár,
 mely most hagyván el tested szent edényét
 már csillagokról csillagokra jár.
 mint drága pára, mely szent edényből kiszáll.

A földön képed, szobrod összeomlik,
eltörnek s majd a föld is eltörik:
ó gyászolj, Múza! minden porba romlik,
minden eljut a végső gödörig;
de a sugár kiszáll a légüregig.
Test s lélek meghal: néki nincs halála.
Nagy távlatok új kincsükül nyerik
és csillagokról csillagokra járva
a végtelenbe száll – tán istenek javára.

1909–10

Igen, a Szépség lényege, a lélek örökkévaló része a halál után sugárként fölemelkedik a térbe, a Mindenségbe.

Jellegzetesen apollóni vers a *Hegeso sírja*, egy ismert sírkő mesteri leírása. Önkéntelenül is Rilke egyidőben készült szonettjét juttatja eszünkbe, az *Archaikus Apolló torzót*.

Végül még egy apollóni költemény: a *Klasszikus álmok*. Eredetileg ezt a címet szemelte ki versköteté címének. Az egész vers tiszta zene:

*Klasszikus álmok az én lelkem bús álmai: fáradt
gondolatom szeret öltetni bosszuredőzetű tógát.
Régi redőjű ruhában jöttök most is előmbre
balvány gondolatok, mint régi szüzek, kosarakkal
menve az istennő szentélye felé...*

Szemlélteti a szüzek ünnepélyes vonulását az istennő oltárához, hogy ott áldozzanak néki. Ez a leírás emlékeztet a Parthenon timpanonján, metópáin ábrázolt azonos jele-

netre. A szűzek szelíd mozdulataival szemben kiemeli az istennő merev mozdulatlanságát:

*Ámde az istennő veletek nem gondol. Örökké
benn ül ezüst trónján és temploma drága büsében
nézi az áthaladó nagy időket, nézi az ember
koldus-áldozatát s oltára busillatu füstjét.
Búbos, vaksi sisakja alól kiragvognak opállal
illesztett szemei – de a kéz és arc elefántcsont,
rég, meret faragás, és öltönye vertarany öltöny.
Néma nyugodtsággal néz így és isteni arcán
rég mosoly, melyet kiidéztek régi művészek...*

1909. márc.

Pheidiasz híres Athéna-szobra nézett így tisztelőire, a boldogtalan emberekre. Mert az ógörögök világa nem volt valami boldog idill, ahogy azt Winckelmann elképzelte. Jakob Burckhardt reálisabban ábrázolta az ógörög világot. A görög ember szörnyen félt a Moirától (a Végzettől), a Démontól, amely fölötte uralkodott. Gondoljunk csak a görög tragédiára: Oidipusznak mennyire kellett félnie megjósolt sorsa miatt és éppen ez az óvatossága sodorta a Moira hálójába.

A görögök megismételhetetlen művészetét éppen ez a félelem ihlette: éppen általa emelkedett csodálatos magasságokba. Ám ha az embernek szenvednie és halnia kell, legalább okuljon szenvedéseiből (Aiszkhülosz: „pathei mathen”); élete ne múljon el tanulság nélkül, hiába. Szenvéde ezáltal lesz hősivé, magasztossá.

Babits *A Danaidák* című versének épp ez a tragikus tanulsága: ötven nővér közül 49 megölte férjét egyetlen

kivételével, aki megszánta urát. E gyilkosságok miatt az asszonyoknak a Pokolban kell bűnhődniük:

óriási amphorákba, alabastrom amphorákba, ötven asszony,
bűnös asszony karcsú vázát megmerítve, majd merítve,
majd ürítve, kárhozott bús ötven asszony mindörökre
töltöget.

.....
Óriási, karcsu gyászfák ágaikat sohse rázzák: minden águk
egy-egy lélek, öngyilkos bús régi lélek, mely most néma
fán tenyész;

érezőn, mégis öntudatlan...

Ezek a lombos fákká változott, öngyilkos lelkek, akik
Dante poklában bűnhődnek.

Négyes trocheusok végtelen sorával, gazdagítva a rímek
és ragyogó szójátékok összecsöndüléseivel, páratlan zenei-
séget ér el a költő és kifejezi az alvilági bűnhődés végtelen
egyhangúságát és értelmetlenségét. Ugyanez a ritmus gyak-
ran fordul elő a görög tragédiákban és csöndül föl Edgar A.
Poe híres költeményében, a *Holló*ban.

Az asszonyok végzete: a megmerevedés egészen a teljes
értelmetlenségig, szinte az elbárgyulásig.

Régi szavak járnak vissza elsötétült lelkeinkbe, mint sötét-
ben nagy szobákba utcáról behullott fények; mit jelente-
nek? hiába próbálunk rá emlékezni; mit jelent az, hogy
szeretni? mit: *kívánni*? és: *ölelni*? a homályba mindhiába
kérdezzük az árnyakat.

Így jutottunk el az apollóni út végére, egészen a végső megmerevedésig, a katatóniáig. Tapasztalhatjuk ezt a görögök legnagyobb szelleménél, Platónnál is. Ez a veszély dereng föl legjelentősebb vállalkozásában is, az idea-tanban. A varázs-szó, az „aei kata tauta hószaútosz ekhon” épp ennek a mozdulatlanságnak a kifejezése; végső ellentéte az észlelt világban történő örökös változásnak.

És Plátón hogyan is képzelte el az ideális államot? Ahol egyén és társadalom életét a legkisebb részletekig a bölcs elöljárók határozzák meg és írják elő és irgalmatlan erőszakkal keresztül is viszik. Az egyénnek minden meg van tiltva; nem több, mint egy kísérleti nyulacskák; fölülről határozzák meg, mi lesz a gyerekéből, sőt mi több, a felsőbbbség dönti el, hol, mikor, kivel közösülhet és még a saját gyereket sem ismerheti. Ez a világ a XX. században ugyancsak ismerős nekünk: a modern diktatúrák rémuralma.

De kérdezzük: hogyan tudott a görögség megmenekülni ettől a sorstól? Szerencsére ismert egy másik utat is és ez: a dionüszoszi út. Babits első kötetének beköszöntő versében, melynek már a címe is jellemző: *In Horatium*, ezt írja:

S ha Tibur gazdadalnoka egykor ily
mértéken zengte a meglelégedést,
hadd dalljam rajt ma himnusát én
a soha-meg-nem-elégedésnek!

És idézhetnénk még a többi dionüszoszi versét is.

Minden tragikus színezete ellenére is a görögség élete és művészete azért is sikerült mégis ilyen „klasszikussá”, mert – Berzsenyi szavával élve – megtalálta a „harmonikus középletet az apollóni és a dionüszoszi út között”.

Élete utolsó éveiben – harcban a halálos betegség rémével, kórházi ágyon, torkában kanüllel – fordítja Babits az *Oedipus Rexet* és az *Oedipus Colonusban*. Mesteri fordítását csak Arany János fordításaihoz mérhetjük.

A harmincas évek elején a magyar értelmiség legjobbjait az a fontos kérdés nyugtalanította: hogyan lehetne a magyar nemzetet megmenteni a náciizmus és kommunizmus leselkedő veszedelmétől? A magyar nép lelkiismeretét akarták fölébresztetni, mégpedig a görög isten-világ életrekeltésével. Magasabbrendű erkölcsről, tudományról és művészetről álmodoztak. Ennek kulcsszavát Németh László találta ki: „A minőség forradalma”. E cél megvalósítására Németh László szövetségesére talált barátja, Kerényi Károly személyében, aki előbb a pécsi, később a szegedi egyetem klasszika-filológus professzora volt. Kerényi már korábban, 1930-ban professzor-társával, Alföldi Andrással együtt megalapította a *Sztemma* (koszorú) baráti társaságot, amelyhez számos kiváló személyiség csatlakozott: Szerb Antal irodalomtörténész, Honti János és Dömötör Tekla néprajztudósok, Dobrovics Aladár archeológus, Devecseri Gábor költő, klasszika-filológus és sokan mások. Németh és Kerényi már a vállalkozás kezdetén szoros barátságot kötött. Németh életrajzíróját, Vekerdí Lászlót idézem: „A rádió osztályvezetés hozta össze Kerényi Károllyal, a XX. századi neohellénizmus jelentős európai képviselőjével. Kerényi egyike volt a kevés értelmiséginek, akit Németh tisztelt. Nemcsak híres tudós volt és jó professzor, hanem színes, vonzó egyéniség is. A görögségnek az a dionüszoszi fele jelent meg benne,

ami az apollóni-artemiszi Némethből hiányzott, s amihez mindig vonzódott.”

Kerényi évkönyvet alapított „Sziget” névvel, melynek két első számában mindketten szerzőként szerepeltek. Kitűzött céljukat Kerényi így határozta meg: „Ha ókortudományunk annyira fejlődne, hogy megragadná a görögség lényegét és képes lenne a magyarság lényegét is életre kelteni, akkor elérné a legfőbb cél valóra váltását, vagyis a legmagasabb követelménynek megfelelő tudományt és művészetet.”

1960-ban Kerényi nagyon szép esszé-portrét rajzolt Némethről, *Wege und Weggenossen* című könyvében. Hadd idézzük ez esszé néhány részletét:

„Magyarországon tartózkodásom nagy és feledhetetlen élménye volt az, hogy ezt a fáradhatatlan Entelecheiát munkálkodni láttam, amikor hetenként átruccantunk egymáshoz egyik budai hegyről a másikra... Németh, kinek minden adottsága megvolt, hogy kitűnő orvos váljék belőle a testi-lelki struktúrák zseniális ismerőjeként, mégsem lett főhivatású orvos... Apjától örökölte a nyelvtanulás kielégíthetetlen szenvedélyét nem abból a célból, hogy beszélje a nyelveket, hanem hogy megismerje azok sajátosságait és eredetiben olvassa irodalmát. Tíz-tizenkét nyelven olvasott regényeket... A görögökkel való foglalatosságáról (*Iliász és Odiüsszeia*) naplót is vezetett és ebbéli feljegyzéseit a „Sziget” évkönyvben közölte... Szophoklészben találta meg szellemi rokonát, akit a legmélyebben értett – mélyebben mint a filológusok –; Szophoklész nőalakjai hatottak a maga nőalakjaira, akikkel apja parasztcsaládjában találkozott és mélyen a lelkébe vésődtek. Úgy hatottak rá, hogy tragikus regényhősökké váltak benne, olyan jellemvonásokkal, melyek az asszonyorsot az emberileg elviselhető határig

fokozták: az *Iszony'* hősnőjének esetében addig a határig, ahol már szinte azonossá válik Artemisz istennővel és így visszasugárzó átvilágítást és teljes megértést éppen csak a görögök isteni szűz vadásznőjének alakja által nyer. [...]

Másik »görög« regénye még szophoklészibb, mint az *Iszony'*. Hősnőjét, a szegény Zsófit e gyászában klasszikus nagysággá merevülő lelket a költő tudatosan alakította egy paraszt Élektrává... Ilyen asszonyportréi Némethet méltán állítják az Elektra, Karenina Anna és a Nóra szerzőivel egysorba.”⁶

Kerényi igen jó érzékkel felfedezte, hogy Németh László szereti nőalakokban kifejezni a maga legintimebb világát és itt valami mély rokonsága sejtődik Szophoklészszel. Nemcsak a drámai formában, hanem az alakok érzésvilágában, lírájában is.

A férfiírók legnagyobb része úgy ábrázolja a nőket, ahogy nekik a nő megjelenik, többnyire intim viszonyukban: így válik a nő angyallá, démonná vagy épp jó anyává, házaszszonnyá. Csak nagyon kevés férfiíró képes felfedezni a nőben a nőt; valóban a nő fejével, szívével gondolkozni, érezni. Persze akadnak csodálatos példák: Szophoklész, Tolsztoj nőalakjai és John Milton Évája. Németh László is képes volt erre a mély beleérzésre, nemhiába volt kedves írója Szophoklész és Tolsztoj.

A görög irodalom általában férfiírodalom volt, írói nem nagyon tudtak mit kezdeni a nővel. Persze vannak csodálatos kivételek, mint Homérosz Nauszikája és Platón Diotimája. Aiszkhülosznál a nő még azonos a szerepével: Klütaimnesztra végrehajtja férjén a vérbosszút lánya feláldozásáért. Elektra segíti a kötelező vérbosszú végrehajtásában fivérét, Oresztészt. De van egy pillanat, amikor a női lélek végső

mélységében föltárukkozik és ez az a pillanat, amikor Klütaimnesztra rájön, hogy fia *meg fogja ölni őt* – ekkor ez az acélkemény asszony egyszerre összeomlik. Tudniillik eddig ő halálbiztosan meg volt győződve, hogy fia nem ölheti meg őt, hiszen vele azonos test, azonos vér. Ekkora büntől az egész világ összeomlana! Nevezetesen a sokezer-éves matriarchátus rendje.

Szophoklésznél a nők már csak „magánemberek”: nem ők intézik a világ sorsát, még a saját magukét sem, hanem apjuk vagy férjük. Ebben Antigoné sem kivétel. De egyszer-csak föllázad gyámja, Kreón ellen az erkölcsi igazság, az emberszeretet, az irgalom érdekében és veszít. De épp ezzel magasodik Kreón és az összes többi férfi fölé.

Németh László nőalakjai is láznak: Nelli megelégteli, hogy érzéktelen tárgya legyen férje nemi étvágyának, Zsófi pedig azzal lázad a falu álszent erkölcsi rendje ellen, hogy szinte embertelen aszkézist vállal gyásza ürügyén. Igazi szophoklészi alakok, mégha lázadásuk hordereje nem hasonlítható is össze az Antigonéjével.

Kerényi és Németh azért indították el a „Sziget”-mozgalmat, hogy a görög szellem ellenálló erejét, erkölcsét, életrevalóságát plántálják belé a magyarokba, hogy ellent tudjanak állani a náciizmus szellemi-fizikai expanziójának. De e mozgalom vezetőjeként nemcsak ők ketten voltak; nem szabad megfeledkezni társukról, a debreceni tanár Gulyás Pálról. Gulyás szerepe legalább olyan fontos volt – tanúsítják ezt Kerényi hozzá írt levelei, amiket nemrég adtak ki kötetben. Sőt Gulyás talán még közelebb állt Kerényihez,

mint Németh, aki természettudományos alapozású világnézetével inkább racionalista volt, közel a materialista ateiz-mushoz, míg Kerényi és Gulyás misztikus idealisták, akik szentül hittek a görög vallás, a görög mitológia megtisztító, gyógyító erejében. Szerintük a mítoszt nem magyarázni kell, ami amúgyis képtelenség, hanem a lehető legmélyebben átélni, azonosulni vele. Gulyás e gondolkodásmódot kiterjesztette más népek mitológiáira is, például a *Kalevalára* vagy a román kolindákra is, melyeknek szépsége Bartók Bélát is megihlette (*Cantata profana – A szarvassá változott fiúk*). De Gulyástól nem volt idegen a buddhizmus sem, ő ösztönözte Kerényit, hogy ismerkedjék meg a keleti vallásokkal is. A mítosz iránti rajongásukat valami nagy, kozmikus pantheizmusként élték át, vagyishogy az Istenség, a Végső Lét, a Minden Mindenekben az ősi mítoszok által nyilvánítja ki magát, sugalmazza az ember megváltását. Ettől már csak egy lépés kellett ahhoz, hogy Kerényi a mítosz elemeit a jungi archetípusokban ismerje föl.

E sorok írója ebben a korszakban négy éven át hallgatta Kerényit, akinek talán ez volt a legizgalmasabb korszaka. Csodálatos előadásokban idézte élővé a görög isteneket, Apollónt és Dionüszoszt, Hérát és Athénét, Démétért és Korét, Zeust és Hermészt. Amikor ezekről beszélt, szinte átváltozott valóságos sámánná: boglyas haja égnek állt, szeme túlvilági fényben villogott, karjai a megidézés varázsmozdulataiban röpködtek. Úgyhogy mi, hallgatók valóban azt éltük át, amit az ógörög emberek a Dionüsziaikon, az Eleuszi misztériumokban, Delfiben vagy Olümpiában. És átváltoztunk – tényleg átváltoztunk! – valóságos göröggé.

Soha nem felejttem el ezt az átváltozást. Érdekes, hogy amikor ugyanezeket az istenportrékat könyvben olvastam,

már nem éreztem ezt a varázst: korrekt, szép költői próza volt, de nem mágusvarázslat.

Nagyon szép, megható olvasmány Kerényi levelei Gulyás Pálhoz; páratlan az a szeretet, ahogy a tapasztaltabb „fővárosi” barát ragaszkodik „vidéki” szellemtestvéréhez. Minthogy Gulyás publikálási lehetőségei korlátozottak voltak, Kerényi többször hozzásegítette műve megjelentetéséhez.

Kerényi ugyanis rendkívül ügyes irodalmi menedzser volt. Volt egy kiadvány-sorozata, amelyben a maga és barátai esszéit jelentette meg, ez a *Magyar éjszakák*. Hasonló sorozatot Kerényi külföldön is szervezett, ez az *Albae rigiliae*. Igen szerencsés vállalkozása volt Kerényinek a *Kétnyelvű klasszikusok*: egy Horatius- és egy Catullus-kötet mellett ilyen gyűjteménye a *Homéroszi himnuszok*. Felejt-hetetlen élmény volt számomra, bölcsész-diák számára Devecseri Gábor mesteri fordítása, például a Démétér-Persephoné himnusze.

A Sziget-triumvirátus szellemi mozgalma nem volt valamiféle klasszika-filológiai belügy, mint a legtöbb professzoré, hanem nagyszerű költői vállalkozás, amely széles körökre hatott. Költők – és nem csak klasszika-filológus költők – lelkesen merültek bele a görög stúdiumokba és legszemélyesebb modern életérzéseik kifejezésére használták fel a görög mitológiát.

Ezt a költői irányzatot az is elősegítette, hogy Kerényinek kedvenc költője volt Hölderlin és „mágusvarázslatával” nemcsak az ókori görög költőket, de Hölderlint is élővé varázsolta számunkra. Belőle indult ki úgyszólván mindenki, aki szorosabban-lazábban a Sziget-mozgalom költői közé tartozott.

Kerényi egyik legjobb tanítványa volt Devecseri Gábor.

Lefordította a *Homéroszi himnuszokat*, melyek Kerényi kísérf szövegével jelentek meg. Devecseri utóbb az *Iliász* és *Odüsszeiát* is lefordította, továbbá a három tragédiaköltő számos művét, Menandroszt, ógörög lírát, Theokritoszt és még sok más ógörög művet. Kiváló filológiai felkészültségével rendkívüli szöveghűséggel sikerült maradandót alkotnia.

Érdekes vállalkozás volt egy furcsa *Odüsszeia*-fordítás. Szerzője a híres tudós szegedi nyelvészprofesszor, Mészöly Gedeon. Ő is lefordította az *Odüsszeiát*, de nem hexametekben, hanem az úgynevezett magyar alexandrinban, amely legnagyobb költőink, Petőfi és Arany János nyelvi gazdagságával szólalt meg. Hangulati ereje óriási.

Nem tartozott a Sziget-mozgalom eminensei közé a XX. század legnagyobb fantáziájú költője, legkiválóbb formaművészünk, Weöres Sándor; költészete mégis párhuzamosan alakult a Sziget-mozgalommal, ugyanis a mítoszból indult ki, mint szellemi gyógyterápiából. A mítoszból megváltó, mágikus erő sugárzik. Csakhogy ő nem az európai kultúrának alapjául szolgáló ógörög-zsidókeresztény mítoszból táplálkozott, hanem a sokkal régebbi sumer-babiloni mítoszokból. Egy kiváló tudós-szerkesztő, Várkonyi Nándor az emberiség hajnalát felidéző könyvéhez hosszabb részleteket akart bemutatni az égetett agyagtáblákon fennmaradt babiloni mítoszokból, és a még egész fiatal csodagyereket kérte meg e mítoszok költői fordítására. Majd a fiatal költő egy utazás nyomán – melynek során Kínáig kalandozott, megismerkedett a Távol-Kelet varázslatos világával, nekilá-

tott a kínai, indiai vallás szorgos tanulmányozásának, végül a buddhizmusnál kötött ki, amely döntő hatással volt kialakuló világnézetére. Megtagadta a nyugati ember szenvedélyeit: az anyagi javak és a siker hajszolását, a művész személyes énjének túlzott dédelgetését és érvényesítését, az Übermensch-komplexust, amelynek csapdájába ezidőt sokan beleestek, és szorgalmazta a személyes vágyak megtagadásával az Istenségbe beleolvadást. Ebbeli meggyőződését mítosz-motívumok feldolgozásával fejezte ki, de csak ritkán ógörög motívumokkal.

Viszont még egész fiatalon megírt egy igazi ógörög tragédiát gyönyörű, gazdag nyelven, pontosan követve Szophoklész mind a dráma szerkezetében, mind formájában (az antistrófák híven megismétlik a strófák metrumát). A dráma témája a közismert mítosz: Kronosz megöli apját, hogy uralomra jusson. De a haldokló Uranosz megátkozza: ugyanez fog történni vele is. Kronosz ettől féltében születő gyermekeit sorra lenyeli, hogy megakadályozza a Végzetet. De a Moirát nem lehet kijátszani: mikor a csecsemő Zeus megszületik, elrejtik Kronosz elől és apjával egy követ nyeletnek le.

A három király – Weöres értelmezésében – három világkorszakot jelent. Uranosz világa az élettelen Kozmosz. Kronosz megteremti az élőlényeket – az embert is –, de reflektív ész, értelmet még nem ad nekik. Ezek az öntudatlan lények boldogan élnek-tenyésznek – ez az Aranykor. Végül Zeus ész ad az embernek; ez öntudatra ébredve egyre szerencsétlenebb lesz, mert megismeri az időt, önnön végességét és a halált. De nem ismerte föl, hogy az élet a Létező tükre. Ha ezt fölismerte volna, fölemelkedhetne a Lét egyetemes szemléletéhez, vagyis felismerhetné

a változó-alakuló látszatvilág mögött a Létet, az örök változatlant (Platón). De megmarad látszatvilágában, a változás, a halál, a halálfélelem világában, amely már önmagában is meghasonlott: ellentett kettősségekre bomlott. Weöres világképe a buddhizmus és a platóni idealizmus sajátos kombinációja. Mindenesetre Weöres költészete érdekes szintézise az európai és ázsiai magaskultúráknak. Talán ez a jövő útja.

Képes Géza irodalmunk páratlan nyelvzsénije volt. Tizenkét nyelvet nemcsak értett, de beszélt is. Fáradhatatlan utazóként elment mindenhova, hogy élőben hallhassa azt a nyelvet, amit éppen tanulmányozott: Londontól Mongóliáig, Finnországtól Azori-földre. Képes Géza főműve a finnugor népköltészet tudós feldolgozása és lefordítása. De sokat fordított más nyelvekből is. Így görögből is. Természetesen gyakran tartózkodott Görögországban és a nyelvet jól ismerve sokat fordított a XX. századi görög költők műveiből.

Takáts Gyula fiatalon gimnáziumi tanár volt. Néprajzból, szociológiából doktorált: remek könyvet írt a Balatontól délre fekvő nagy ősláp flórájáról, faunájáról, őslakosságáról: a gulyások, kanászok, kondások, halászok életéről. Mindig kapcsolatban maradt a természettel, így miután mint Somogy megye múzeumainak főigazgatója nyugdíjba ment, az év nagyobb részét balatoni szőlőjében tölti el, magaslati házából szemléli a legszebb tájat – a nagy víztükörből kimagasló kialudt vulkánokat. E tájék motívumai szolgálatják verseinek jelképrendszerét. Beutazta az egész Mediterráneumot. Sokat portyázott Görögországban is. A görög tájat különösen rokonnak érzi a Balaton vidékéhez, a jólelkű görög népet a mi paraszti népünkhöz. Görög tárgyú verseit e rokonság élteti.

Kerényi Grácia a híres professzor leánya. Még mint fiatal egyetemista tiltakozott a náciizmus embertelensége ellen és emiatt Auschwitzba deportálták. Csodálatosképpen életben maradt. Apjához hasonlóan ő is a görög szellem megszállottja volt. E rendkívül szeretetreméltó lény tragikus sorsa mindezzel még nem fejeződött be. Autóbaleset következtében megsérült a gerince és még sokáig kellett ágyban szenvednie, mígnem megszabadította a halál.

Előadásomat szeretném egy személyes vallomással zárni. Igen sokat köszönhetek Babitsnak és Kerényinek. Babits említett görög-klasszikus versciklusa felkeltette bennem az érdeklődést a görög líra iránt, és jó példát mutatott arra, hogy a görög kultúra ismerőjeként hogyan lehet mégis modern verseket írni.

Mit köszönhetek Kerényinek? Tizennégy éves koromban kezdtem el olvasni Dosztojevszkij műveit: a *Bűn és bűnhődést* és a *Karamazov testvéreket*. E könyvek szenvedélyes érdeklődést támasztottak bennem a lélek titokzatos tudattalan mélységei iránt. Még gyermekfejjel kezdtem el feljegyezni álmaimat, nemegyszer versben, mert így könnyebben ment. Mint egyetemista rendszeresen hallgattam Kerényi előadásait a görög mitológiáról. Itt találkoztam először C. G. Jung pszichológiájával. Ezóta kutatom – Jung módszerével – a lélek tudattalan mélységeit és próbálom e kutatás eredményeit versben és prózában kifejezni. Én is sokat fordítottam ógörögből. A nagy tragikusok nyolc drámáját, Platón főműveit, Pindaroszt, Lukianoszt.

A görög szellem hatása a XX. század első felében kulminált főképpen a Sziget-mozgalom révén. Ezt próbáltam most bemutatni, természetesen a teljesség igénye nélkül,

hiszen még számos más költőnk életművében is találhatók görög motívumok.

Sajnos a fiatalabb költőnemzedékekre már sokkal kevésbé hatott a görög szellem. Tulajdonítható ez elsősorban a nyelvoktatás visszaszorulásának: a gimnáziumokban egyáltalán nem, az egyetemeken is csak néhányan tanultak görögül. Aztán az ifjabb költők körében leginkább a neo-avantgárd dívik, amely nem éppen fogékony a klasszikus értékekre.

Azért én mégsem csüggedek. A jelenlegi apályt követi majd egy jelentős újjáéledés. Ahogy a jelenlegi mikrofizikában és quantummechanikában is mennyire megnőtt Pythagoras és Platón megbecsülése! A görög szellem mindig megmarad az emberiség nagy inspirátorának.

1 BERZSENYI Dániel *Prózai munkái*, bev. és jegyz. Dr. MERÉNYI Oszkár, Kaposvár, 1941, 161. (4. fej.)

2 Uo., 162. (5. fej.)

3 Uo., 164. (7. fej.)

4 Uo., 164. (7. fej.)

5 RÁBA György, *Babits Mibály költészete*, Bp., Szépirodalmi, 1981.

6 KERÉNYI, Karl, *Über László Németh den Roman-schriftsteller* = K., K., *Wege und Weggenossen*, I. Langen Müller, 1960, 425–431.

Vörösmarty Mihály: *Szép Ilonka*
Színképelemzés

I.

A vadász ül hosszú méla lesben,
Vár felajzott nyílra gyors vadat,
S mind fölebb és mindig fényesebben
A serény nap dél felé mutat;
Hasztalan vár; Vértés belsejében
Nyugszik a vad hús forrás tövében.

A vadász még lesben ül sokáig,
Alkonyattól vár szerencsejelt:
Vár feszülten a nap áldoztaig,
S ím a várt szerencse megjelent:
Ah de nem vad, könnyű kis pillangó,
S szép sugár lány, röpteként csapongó.

„Tarka lepke, szép arany pillangó!
Lepj meg engem, szállj rám, kis madár;
Vagy vezess el, merre vagy szállandó,
Ahol a nap nyúgodóba jár.”
Szól, s iramlik, s mint az őz futása,
Könnyű s játszi a lány illanása.

„Istenemre!” szóla felszökelve
A vadász: „ez már királyi vad!”
És legottan, minden mást feledve,
Hévvél a lány nyomdokán halad.
Ő a lányért, lány a pillangóért,
Verseneznek tündér kedvtelésért.

„Megvagy!” így szól a leány örömmel,
Elfogván a szállongó lepét;
„Megvagy!” így szól a vadász, gyönyörrel
A leányra nyújtva jobb kezét;
S rezzent kézből kis pillangó elszáll;
A leány rab szép szem sugaránál.

II.

Áll-e még az ősz Peterdi háza?
Él-e még a régi harc fia?
Áll a ház még, bár fogy gazdasága
S telt pohárnál ül az ősz maga.
A sugár lány körben és a vendég;
Lángszemében csábító varázs ég.

S Hunyadiért, a kidőlt dicsőért,
A kupák már felvillantanak,
Ősz vezére s a hon nagy nevéért
A vén bajnok könyei hulltanak;
Most könnyűi, vére hajdanában
Bőven omlott Nándor ostromában.

„Húnyt vezérem ifju szép sugára”
Szól az ősz most „éljen a király!”
A vadásznak vér tolúl arcára
S még kupája illetetlen áll.
„Illetetlen mért hagyod kupádat?
Fogd fel, gyermek, és kövesd apádat.”

„Mert apád én kétszer is lehetnék,
És ha ittam, az nincs cenkekért;
Talpig ember akit én említék,
Nem gyaláz meg ő oly hősi vért!”
S illetődve s méltóság szemében,
Kél az ifju, tölt pohár kezében:

„Éljen hát a hős vezér magzatja,
Addig éljen, míg a honnak él!
De szakadjon élte pillanatja,
Melyben attól elpártolni kél;
Egy király se inkább, mint hitetlen:
Nyűg a népen a rossz s tehetetlen.”

S mind zajosban, mindig hevesebben
Víg beszéd közt a gyors óra ment.
A leányka híven és hivebben
Bámulá a lelkes idegent.
„Vajh ki ő, és merre van hazája?”
Gondolá, de nem mondotta szája.

„Téged is, te erdők szép virága,
Üdvözölve tisztel e pohár!
Hozzon Isten egykor fel Budába,
Ősz apáddal a vadász elvár;
Fenn lakozva a magas Budában
Leltek engem Mátyás udvarában.”

Szól s bucsúzik a vadász, rivalva
Inti őt a kürthang: menni kell.
Semmi szóra, semmi biztatásra
Nem maradhat vendéglőivel.
„Emlékezzél visszatérni hozzánk,
Jó vadász, ha meg nem látogatnánk.”

Mond szerényen szép Ilonka, állván
A kis csarnok végső lépcsőjén,
S homlokán az ifju megcsókolván,
Útnak indul a hold éjjelén.
S csendes a ház, ah de nincs nyugalma:
Fölveré azt szerelem hatalma.

III.

Föl Peterdi s bájos unokája
Látogatni mentenek Budát;
Minden lépten nő az agg csodája;
Mert sok újat meglepetve lát . . .
A leányka titkon édes óra
Jövetén vár szép találkozóra.

S van tolongás s új öröm Budában:
Győzelemből várják a királyt,
Aki Bécset vívó haragában
Vérboszút a rossz szomszédon állt.
Vágyva néz sok hű szem ellenébe:
Nem vidúl még szép Ilonka képe.

„Hol van ő, a nyájas ösmeretlen?
Mily szerencse fordult életén?
Honn-e vagy tán messze költözötte
Jár az őzek hűvös rejtékén?”
Kérdi titkon aggó gondolattal,
S arca majd ég, majd színében elhal.

S felrobognak hadvész-ülte képpel
Újlaki s a megbékült Garák.
S a király jó, fölség érzetével
Környékeztén őt a hős apák.
Ősz Peterdi ösmer vendégére,
A király az: „Áldás életére!”

„Fény nevére, áldás életére!”
Fenn kiáltja minden hű ajak;
Százszorozva visszazeng nevére
A hegy és völgy és a zárt falak.
Haloványan hófehér szobornál
Szép Ilonka némán és merőn áll.

„A vadászhoz Mátyás udvarában,
Szép leánykám, elmenjünk-e hát?
Jobb nekünk a Vértes vadonában,
Kis tanyánk ott nyúgodalmat ad.”
Szól az ősz jól sejtő fájdalommal,
S a bús pár megy gond-sujtotta nyommal.

És ha láttál szépen nőtt virágot
Elhajolni belső baj miatt,
Úgy hajolt el, félvén a világot,
Szép Ilonka titkos bú alatt.
Társasága lángzó érzemények,
Kínos emlék, és kihalt remények.

A rövid, de gyötrő élet elfolyt,
Szép Ilonka hervadt sír felé;
Hervadása liliomhullás volt:
Ártatlanság képe s bánaté.
A király jön s áll a pusztá házban:
Ők nyugosznak örökös hazában.

A *Szép Ilonka* című költemény értékelése a mű keletkezése óta feltételezésem szerint jóindulatú, vagy annak álcázott tévedés, mely részint a korízlés, részint a nálunk periódusonként változó igényű irodalompolitika eredménye. Áttanulmányoztam, mit olvasott ki a versből a költő első életrajzírója, Gyulai, mit Gyulai esztéta kollégái, hogyan fogadták a kortárs olvasók, nyomon követtem, miképpen értékelte a századforduló, a Nyugat nemzedéke, mit kezdett bánatos bájjával a két háború közti időszak, s később a marxista esztétika. Az újraértékelés elkerülhetetlen, annál is

inkább, mert a vers megjelenése óta példátlanul előkelő helyre került a Vörösmarty-életműben, nagyon hamar kötelező iskolai anyaggá emelkedett, diadalútja mindjárt születésekor megkezdődik: Vachot versben köszöntötte, Kerényi megpróbálta utánozni, Mosonyi egy részét operává dolgozta át, Rákosi Jenő kezén 1882-ben daljátékká alakult, utóbb egész estét betöltő opera készült belőle, sőt, ami szomorúan groteszk, az 1900-as első Vörösmarty-centenáriumon a legtöbb szónok a költőt mint a *Szózat* és a *Szép Ilonka* szerzőjét méltatta.

Szokatlan karrier, annál is inkább, mert ez a vers nem arról szól, ami értékelői szerint a mondanivalója, verstani meghatározása is vitatható, műfaji besorolása pedig esztétánként változik. Gyulai költői beszélykének érzi, Erdélyi János szerint ballada, a marxista fülnek idill, a második világháborúig középiskoláink románcként tanították. Szép kis románc ez, egy a csalódásába belepusztuló pannon Grätchené. Ami a költemény versformáját illeti, vitathatatlan tény, Bajza valamikor kijelentette, saját hasonló tárgyú elbeszélését alighanem trochaikus verses formában kellett volna megírnia, de aligha elfogadható, hogy nyelvünk egyik legnagyobb formaművésze saját versidom-választását egy kollégája utólagos szakmai merengése dönthette el. Tiszta trochaikus építkezésről egyébként amúgy se lehet szó, a mű érlökése a Vörösmarty-verseknél sűrűn jelentkező aritmiát rögzíti, a páratlan sorok többnyire trochaikusak, de szinte mindig más verslábakkal együtt hordozzák a mondanivalót. Ritmizáljunk: „a vadász ül hosszú, méla lesben”. A *va-* ez pirichiusz, *dász ül* szpondeusz, az *ül* nyúlt vokálisú kiejtése miatt csak akkor lehetne trocheusz, ha a szót rövid ü-vel halljuk, ejtjük, ami szokatlan lenne, hiszen minden likvida,

ez esetben az l természetes nyújtást eredményez, a *méla* végre trocheusz, a *lesben* megintcsak attól függ, rímeltetik-e a kiejtésben a *fényesebben*-re, ez esetben a második szótag nazális végződése miatt szpondeusz, de csak ha a közbeszéd szerint lesbé-nek ejtjük az egyszerre hely- mód- és állapot-határozónak érzékelhető kéttagú szót, fogadható el trocheusznak. Persze semmi akadály a hangsúlyos ütemezésnek sem, a vers tagolhatósága a páratlan sorokban akár népi-nemzetinek is felfogható: *a vadász ül | bosszu méla | lesben; áll e még az | ősz Peterdi | háza; be van az én | ingem ujjá | kötve; zöldre van a | rácsos kapu | festive* – ez esetben háromütemű hangsúlyos vers. Maradjunk meg a nyugat-európai formánál: zömében trochaikus verslábakkal építkező románc a *Szép Ilonka*, amely három szabálytalanul tagolt, öt, kilenc és nyolc strófa alkotta szakaszból áll, a versszakok rímképlete *ababcc*. Ennyit műfajról, formáról. A szerkezete tagolására még visszatérünk.

Nézzük meg, hogyan fogadta a művet az első életrajzíró, Gyulai. „Tíz ilyen lírikó-epikó beszélykét írt – közli –, legkitűnőbb köztük a *Szép Ilonka*, mely éppúgy felülmúlja társait, mint kisebb eposzait a *Két szomszédvár*. Az elbeszélés egyszerű elégiai bája összehangzik a részek széparányúságával. A költő művészien emeli ki a lélektani mozzanatok, sehol sem kapja fel a hangot, kerüli a fölösleges ragyogást. Minden természetes és költői. Mátyás királyt, Peterdit, Ilonkát néhány találó vonás egészen megeleveníti, az öreg nemes, aki először királyáért iszik, bosszús kifakadása, hogy Mátyás eleinte nem tart vele, gyöngédsége lánya iránt, akinek nem tesz szemrehányást, de akit haljós aggodalommal vezet haza, mind olyan jellegzetes és költőien egyszerű. A költő sokat hagy képzeletünkre, de mozgásba

hozza célja szerint. Egy pár vonás, s már az egész alakot képzeljük, egy pár szó, s előttünk az egész lélektani mozzanat. Kiválóan sikerült a beszélyke 2. és 3. szakasza, mely Ilonka szerelmének felébredését és elhervadását rajzolja. A 2. és 3. részben egyetlen szó nincs, amely ne volna a helyén, a poharazó atya és a vendég körül forgolódó lány, aki bámulva hallgatja az idegent, merengve kérdi magában, vajh ki ő, s a búcsúzó vendégnek csak annyit tud mondani, »Emlékezzél visszatérni hozzánk«, ezzel megvallja szerelmét, rendkívül bájos jelenet. S mily jellemző, hogy Ilonka megismerve a királyt, többé nem szól. E mély fájdalomnak csak a hallgatás lehet igaz kifejezése, már érezzük az ártatlan szív hervadását, melyet a költő oly szépen hasonlít a liliumhulláshoz. Vörösmarty kiválóan kedvelte e költeményét. Nagyobbik lányát Ilonának kereszteltette, hogy mintegy örökségül hagyja rá a legbájosabb női eszményképet, amiről valaha álmodott.”

Gyulai monográfiája Erdélyi János 1845-ös értékelésére támaszkodik, Erdélyi felujjong a felismerésre: „annak, amit emberen tapasztalánk, tehát a pszichológiának felfogását, eltapintását, sehol nem tanúsítá – mármint Vörösmarty – annyira, mint ebben a balladában. Itt szerencséje volt belemenni a tapasztalati lélekországba, s onnan költői egységbe szőni ama apró jeleneteket, amiket a mindennapi életben a kedély nyilvánít.” Erdélyi nyilván az általános értékelést fogalmazza meg, megjelenése után a románc valósággal nemzeti kultusz tárgya lesz, Petőfi is gyakran szavalja, egyes sorai külön életre kelnek, jellegzetes szituációkra alkalmazzák őket, s a korabeli – ez még nem volna meglepő – de a mindenkori Magyarország szemében Ilonka eszményképpé válik, ő személyében a romlatlan, szende

bűbáj. A marxista Tóth Dezső is csak egy lehelettel figyelemztet: passzív figurája a feudális nőmorál fenntartására szolgál ürügyül, de rögtön megvédi magát önmagától, mikor megállapítja, a hamis kultusz vagy a Nyugat fanyalgása semmit nem változtat a vers finomságán, egyszerűségén, hisz „egyedülálló példája egy bonyolult kapcsolat feldolgozásának – írja –, újszerű polgári intimség adja realitását. A költő Szép Ilonka alakjában nemzedékeket ihlető leányalakot teremtett. A hiábavaló hosszú vadászlest oldja fel az arra tévedő leányka, maga is vad, a kalandkereső király meglepődött örömmel fogadja, gyönyörrel ragadja meg, Mátyás *tündér kedvtelése* aggodalmas részvétet kelt bennünk a láthatólag kiszolgáltatott lány iránt.”

Felsorolhatatlanul sok minden történt Magyarország makro- és mikrotörténelmi színterein, csak Szép Ilonka eleinte ragyogó, utóbb hervadó arcán nem fogott az idő. Az olvasó nem is annyira a meg sem történt támadást rutinnal kivédő esztéta elegáns asszóját csodálja, hanem az asszó indokát: hogyan válhatott ez a megejtett, megszedült ifjú áldozat éppen a szűzi báj és szendesség szimbólumává a leghazugabb korszak, az álszent biedermeier korában, s hogy őrizte meg önmaga dicsfényes legendáját a marxista értékelés idején. Nem lepne meg, ha a nosztalgia és a szemmel láthatólag a múlt polgári morálja felé visszahajló új nevelési követelmény ismét iskolásaink elé állítaná a vonzó fantáziaképet – nincs időállóbb a rossz beidegzésnél. Ettől azonban nem változik a tételünk: az értékelés, amelyet örököltünk, objektíve is, szubjektíve is valótlan, nemcsak azért, mert a vers, ahogy mondtam, nem arról szól, aminek a gyanútlan olvasó érti, hanem még csak kitalált szereplői sem azonosak önmagukkal. Merjük már egyszer kimondani,

mi is történt voltaképpen, tisztázzuk az író alkotói módszerét, eredeti mondanivalóját. Ne essék félreértés, senki se tagadja, hogy a *Szép Ilonka* Vörösmarty pályáján ne volna jelentős állomás, a maga módján valóban remekmű, ám titoktalansága meghaladott állítás, a naiv mese egyértelmű, s ami még döntőbb, Vörösmartynak nem annyira alkotói, magánember-életének érzelmi fejlődését mutatja, s feltételezésemre maga a költő szolgál bizonyítékkal. Az írói jelzések rendre kibonthatók a sztereotip hagyomány indái közül.

Végül is mit tartalmaz a románc?

A szkénét az alkotó megnevezi, a Vértes vadonában vagyunk. A cselekmény évszakba való elhelyezése is megtörténik, egy lepke felbukkanása meg az a tény, hogy a vadász lesben ülhet hajnaltól alkonyig, kizárja a telet, a nagyon korai tavaszt meg a késő őszt, csak késő tavasszal, nyáron vagy kora ősszel vadászhatott csapongó lepke mellett a mesék Mátyás királya a Vértesben, amely persze Vörösmarty Börzsönye, az alap-élményemlék. Mint minden sikerült elbeszélő költemény, e vers cselekménye is olyan, hogy nemcsak elmondható, de eljátszható, ha úgy tetszik, a *Szép Ilonka* négy szereplős kamaradarab, szereplői közül az első már ott rejtőzik a színen, bozót takarja, vadászni jött, zsákmányra vár. „A méla lesben” alkonyatig nincs szerencséje, akkor végre siker koronázza türelmét, megjön a vad, a második szereplő, s közvetlen mögötte feltűnik a harmadik. Festeni való ez a biedermeier látomás, elől egy lepke, felbukkanása magában véve is meglepő, hiszen tudjuk, alkonyul, a nappali pillangók tehát már lenyugodtak, az éjjeliek fényforrás híján még nem járhatják táncukat. A lepke egyébként maga is vadászat tárgya, azt meg egy lány kergeti,

egyforma meglepetés olvasónak-nézőnek és lesben ülő vadásznak, mert hogy kerül alkonyatkor a Vértes vadonába egyedül egy ifjú teremtés még akkor is, ha feltehetőleg a közelben lakik: az alkonyi erdő sohse volt biztonságos helyszín. Ám ez a lány jön, s így szemünk előtt remekül komponált dupla vadászat zajlik, elől a tarka lepke, mögötte kecses űzője, az ismeretlen lány, s amely pillanatban a szokatlan vadat űző amazon eléri a zsákmányt, őt is elfogják, az eddig rejtőző vadász előugrik, hátulról elkapja a vállát és rá is kiált: „Megvagy”! Ebben a képben egyedül a pillangó magatartása logikus: azonnal elszáll. A lány keze ugyan megrezzen a nem várt érintésre és a kiáltó szóra, de ez az egyetlen reakciója, az olvasó-néző csak bámulja ezt a szokatlan színdarab-kezdetet, mert közönséges halandó, akár férfi, akár nő, ha bárhol, lakott területen megfogja valaki a vállát és a háta mögül rákiált, legalábbis meglepődik. Jókai 25 évvel fiatalabb Vörösmartynál, de regényeiben még a nyolcvanas években is ilyen helyzetben vagy hangot se tud adni a delnő, vagy sikolt, esetleg ott esik össze, ahol rákiáltanak. Az egyelőre még meg nem nevezett lány csak megrezzen, megfordul, megnézi, ki érintette meg, s azonnal az ismeretlen férfi szép szeme sugarának rabja lesz, vele is marad, az alkony rezgő árnyai közötti ismerkedés részleteit az elbeszélés az olvasó képzeletére bízza. Indulhat a második rész, a vers, illetve színdarab második felvonása. De mi történt a szünetben?

Ezt kérdezhetette magában a biedermeier Gyulai, a marxista Tóth Dezső is, kelletlenül, de ki is gyötörtek magukból valami választ. Ami a legmeglepőbb az elemzések között, az Babits magatartása, hogyan nem figyelt fel a mester az értékelés elhibázottságára, s miért nem voltak kétségei?

Nyilván átsiklott az egész versen a szeme, tudjuk Vörösmarty-tanulmányából, tudatában ez a költemény mindig saját édesanyja szavaló hangjával együtt jelentkezett. Pedig a hangsúlytalanul hangsúlyos homályban a szerkezet parányi, de észlelhető billenése azonnal eligazít: rekonstrukcióm szerint a *Szép Ilonka* jelenlegi strófamennyisége vagy az alkotó meggondolása miatt, vagy baráti tanácsra, de mindenképpen megcsonkult, az eredeti szerkesztési terv szerint aligha nyithatott ötstrófás expozíció egy kilencstrófás középrészt és nyolcstrófás finálét. Az első részből leemeshettek valamit, ami valaha benne állt, pontosan azt, ami végtére meg kellett hogy történjék azután, hogy a lány belekábult az ismeretlen ifjú jelenlétének szuggesztív varázsába. Ha félelmes vagy gyötrő élményei lettek volna, nem viszi magával otthonába az ismeretlent, hanem mihelyt teheti, elmenekül, ha mégis vendégül invitálja, lehetnek élményei meglepőek, átélhetett érthetetlen tartalmú és jelentőségű érzelmi vihart, de szemmel láthatólag folytatni óhajtotta, ami megkezdődött. Így történhetett, hogy együtt állítanak be a szokatlanul éles akcentussal lakatlannak ábrázolt erdei házba, melynek egyetlen lakója a lányon kívül csak egy veterán harcos öregember, a nagypapa, akivel bizonyos témákról képtelenség volna beszélni, hisz ha vén is, férfi, hogyan fordulhatna hozzá egy, a saját biológiáját sem ismerő, férfi és nő között történhető helyzetekkel tisztában nem lévő, asszonytársaság nélkül felnőtt majdnem gyereklány.

Vörösmarty szerkesztési gyakorlatára nem jellemző az öt plusz kilenc plusz nyolc szakaszos összeállítás, ha hangosan olvassuk a verset, fülünk is bennünket igazol, a költemény első része végén hiába ereszkedik a sor, dübög a hiány,

mintha egy oktáv felét hallanók, amelynek zenei mondani-valója csak akkor érthető, ha végigjátszották. (Egyéb hasonló versei is feltételezésemet igazolják; a *Szilágyi és Hajmási* huszonnégy versszakból álló története úgy oszlik meg, hogy tíz versszak jut az expozícióra, s tizenkettő a középészre és a lezárásra, a *Csák* öt plusz hármas strofikus beosztása szintén az előzmények rögzítésére enged nagyobb sorszámot. Egyébként meglepő, hogy ennek a versnek nyoma sincs Brisitsnél, nem találtam az eredeti kéziratot, ahol húzás jelezne az elhagyott sorokat, talán az *Eger Leila*–Zoltai nászának új megfogalmazását, melynek közlését érettebb ízlése, nagyobb nyilvánosság előtt folyó élete miatt saját cenzúrája áldozatává tette.)

Szép Ilonka története a csonkítással csak megindul az expozícióban, amelyben egyébként a második szakasz kilenc strófája is gyanakvásra int. A *zárás* visszatérésre unszoló mondatának éppúgy szándékosan félreérthető a magyarázata („emlékezzél visszatérni hozzánk”), mint a tragikus zárórész hulló liliomának a *nyitás* hiányossága miatt. Gyulai, sajnos, a „mentsük meg a piruló ártatlanságot az akaratlan bűn vádjától” akciójával kritikus életének egyik legbánatosabb tévedését követi el, mikor a pillangó távozása utáni negyedórákat agyonhallgatja. Tóth Dezső egy elegáns mozdulattal viszonylag hamar kint van a hurokból az első rész elemzésekor, ő csak azt teszi a marxista ideológia mérlegére, mi a célszerűbb kamuflázs, s okosan dönt, pedig vonzó kísértés csábította, végre alkalma lehetett volna, hogy közölje a rendszer hivatalos véleményét egy buja királyról, az alapmese akár egy orosz népköltési gyűjteményből is származhatna, kalandkereső cár, hajadon az erdő mélyén, klasszikus Ruszalka-história, csakhogy patthelyzetben van,

mert Mátyás reneszánsz lehetőségein belül demokratikus uralkodó, joggal népszerű, népi király. Tóth el is menekül biztonságosabb vizekre, másról beszél, váratlan ugrással áttér a vers feltételezett ihletőjére, Bajzára. Bajza csinos beszélykét írt egy álsruhás vadászról, aki megszerette, majd elhagyta a budai révész lányát, a lány, mint kora dér pusztította rózsa, elfonnyadt, a vers tragédiával végződik. Ez elbeszélés kapcsán hangzik el a meditáció, nem lett volna-e stílusosabb a feldolgozásnál a szerb manír és a trochaikus versforma. Hogy semmi ki ne maradjon, Tóth utal Kisfaludy Mátyás deákjára is, felállítja a párhuzamot Turu, Turu lánya és a *Szép Ilonka* szereplői között, és megfelelő keretbe foglalja a történeteket: Mátyást megviselte a hajnaltól tartó unatkozás a méla lesben, örül, hogy valami éled körötte, a felbukkanó lány szép, kedves, engedelmes, férfit aligha láthatott életében, mert úgy megszedül látásától, mint kergetett pillangója. Hogy az ismeretlen ifjú él az alkalommal, nem példamutató, de nagyon emberi viselkedési modell. Tóth azt is érzékelteti, becsületére legyen mondvá, mihelyt jobban megismerkedik a körülményekkel, az ifjú király tartózkodóbb lesz, megváltozik.

Elfogadom az érvelését, de fenntartással, állítása csak addig érvényes, míg a vers második, immár Vörösmarty saját személyére vonatkozó titkos üzenete át nem sejlik a sorokon. A versbe foglalt vértesi vadászat a költő képzeletbeli kielégüléseinek egyike, a kisebb művek során betű segítségével már nemegyszer végrehajtott büntető akció Perczel Etelka ellen, az alkotó megsértett királyi felségének fej-felvetése. Csak kényszerüljön Budára jönni a Peterdi-Perczel család, lássa meg őt, a költőt dicsősége fényében, művészete trónusán. Gyulai, sajnos, nagy iparkodásában a komikumig

viszi a magyarázkodást, mi is történhetett, ábrándos ikont fest a kihagyott versszakok pótlására, s ír olyan abszurdumot, hogy az olvasó nem tudja, sírjon vagy nevessen: „a versben Mátyás nem mint csábító jelent meg, amitől visszariadt volna Ilonka, de egy vadászat unalmában mintegy önkéntelen adta át magát egy kellemes óra benyomásának, akaratlanul csábítja el Ilonkát, aki csak így elcsábítható”. Hogyan? Akaratlanul? De ki nem akart és mit? A vadász? Az nem igaz. Ilonka? Nem akarhatta, amiről nem tudta, nem tudhatta, micsoda, de ha csak akaratlanul volt elcsábítható, az Gyulai szándékai ellenére erőszakra utal, ami megintcsak képtelenség, a szemérmeskedő takarás félreviszi a fantáziát, nem lehetett szó itt erőszakról, Gyulai fogalmazása az akaratlan csábítóval és a szintén akaratlan csábítottal nemcsak dadog, de el is irányít, ugyan miért vezette volna nagyapjához a lány az erőszaktevőt. Az akaratlan csábítás szerencsétlen szókapcsolata fülledt, gusztustalan magyarázkodásba sodorja a kritikust, ábrázolása valami misztikus révületbe kacsint. A spirituális násznak majd úgy 60 év múlva lesz hasonló irodalmi érzékeltetése, váratlan helyen, váratlan alkotónál, Erdős Renée *Santerra bíborosában* ejti meg Lavinia szerelme a szűz főpapot ugyanilyen akaratlanul és spirituális eszközökkel, igazán szentségtörő módon, egy ünnepi nagymisén. A megoldás sokkal egyszerűbb. Van egy nagyon fiatal lány, aki tökéletes izoláltságban nőtt fel, csak az erdő növény- meg állatvilágát ismerte, és saját tudatlansága, tapasztalatlansága miatt úgy élte át szerelmi extázisát, hogy fel se fogta, mi történt vele. Azaz: élt egyszer Perczelék kastélyában egy fiatal nevelő, aki álruhás király volt, s akin a kisasszony szelíd mosolyával úgy nézett át, mint egy funkcionálisan felesleges üvegdarabon.

A második részben, míg a lepkevadászok lakott helyre érkeznek, a nimfa neve is kiderül, ő Szép Ilonka. Nagypja, az öreg Peterdi valamikor bőven kivette részét a harcokból, Hunyadi mellett küzdött Nándorfehérvárott, s lelkes híve a halott vezér immár királlyá koronázott Mátyás fiának. Ősz Peterdi-Perczel – itt merülnek fel Perczel Sándor inszurrekciós emlékei, amelyeket az egykori instruktor annyiszor hallhatott – nem sejtí, elvben találkozhatott volna már a váratlan vendéggel, mert Mátyás apja mellett volt a híres ostrom idején. Azt nem közli a költő, hogyan került sor a váratlan látogatásra, ki javasolta, az ifjú-e vagy a lány, ám a szíveslátás nemzeti erényünk, így már poharazás közben látjuk meg hőseinket újra. Megintcsak három a szereplő, senki se kérdez semmit senkitől, ami nem jellemző, de dramaturgiai szükségszerűség, nem tudhatjuk meg azt sem, hogyan vált Peterdiék otthona ennyire kihalttá, hová szóródott a família, milyen sorscsapások következtek, sem azt, hogyan üzemeltetik a házat, mert köröttük se szolga, se jobbágy, udvaros, lovász, női vagy férfi személyzet, sehol bizalmas vénasszony, elaggott rokont se látunk. Ez valójában egy nyájasabb Lear tanyája, aki egy shakespeare-i hősnőnél lényegesen naivabb Cordéliával osztja meg életét. Titok, takarás, titok. Nemcsak a Peterdi család és otthonuk, az ifjú háttere is az, csak mi nézők, olvasók ismerjük meg a tószta alatti viselkedés miatt azonnal Mátyás királyt, Perczel-Peterdiék nem, nem tették akkor sem, mikor Bonyhádon élt. Micsoda színpad, mint a magyar történelmi darabokban, csengnek a kupák, az asztalnál két férfi gesztikulál, a sarokban némán áll és néz a lány. Nem moccanhat, tilos. Bonyhádon ott villogott, lengett a társaságban, most álljon, állgassa őt, a királyt, akire úgyse figyelt teljes szívvel, aki

helyett Bonyhádön úgyis mindig más szónokolt. Egyetlen szín, egyetlen díszlet, egy agg, egy lány, egy álrühás király, rőtes alig-világítás válaszol a bőrszőnyi kastély hajdani gyertyafényére, viszont a gorombán ácsolt széken immár nem az instruktor, egy uralkodó ül, s személyében a győztes férfi, aki jóllakott szerelmében nem eped, nem esdekel reménytelenül, mint az egykori instruktor.

Miután Nándorfehérvár neve kiejtődik, helyszín és évszak után be tudjuk tájolni a verset kronológiai tekintetben is, komolyan persze tilos vennünk, ez Csongor úrfi mesebeli násza, s az időszámítás is Csongoré. Nándor ostroma 1456-ban folyt, ha az ifjú vadász már mint uralkodó említődik, akkor 1464-ben lehetünk, Mátyás huszonnégy éves, ténylegesen ugyan már hat éve király, de csak 1464-ben koronázták, Ilonka lehet tizennégy, tizenöt, Peterdi, ha mint mondja, kétszer is apja lehetne az ifjúnak, erős hatvanas. Itt hangsúlyos az eltérés a homéroszi hagyománytól, a vendég nem beszél atyjáról, családjáról, be se mutatkozik, ami még furcsább, nem kérdezi Peterdi sem, szabálytalan ez az eseménysorozat, hiszen a vacsorát is mellőzik, holott a vadász egész nap nem evett meleget, igaz, hogy ezen az estén aligha találhatnak neki, hiszen a kisasszony főzés helyett lepkére vadászott, személyzet pedig, mint tudjuk, nincs. Játék ez a játékban, amely arra szolgál, hogy a rész végén kimondódhassék végre az, amit Szép Etelke sohse mondott ki a joggyakorlatra induló, vagy végképp távozó költőnek: „emlékezzél visszatérni”. Szabálytalan a zárás, az agg helyett a lány kíséri ki a fiatal férfit, így kell tennie, különben nem lehelhetnének csókot a homlokára. E pontnál Gyulai megint lezárja szemérmes szemét, Tóth úgyszintén, mindkettő úgy tesz, mintha nem hallaná a vadász

válaszát, különben kiderülne, Mátyás a tószt hatására ugyan feleszmélt erdei bódulatából, s országlási kormánybeszédével ellensúlyozta kezdeti léhaságát, de azért nem lett belőle kápsáló barát. A csók nem a búcsúé, a folytatás jelzése, hiszen szavával Budára invitálja a veteránt, jöjjön csak a Perczel család, lássák meg valódi hátterével nimbusza magasán, mint a nemzet koszorúsát, a költőkirályt. Már nem akkora triumfus, mint valaha lett volna, de elégtétel, a régi érzés elfáradt. A világ legnagyobb szerelme is el tud fáradni egyszer.

A harmadik rész olyan egyszerűen indít, mintha egy reneszánszkori út a Vértesből Budára egy aggastyánnak és egy kislánynak napi teendői közé tartoznék, holott tudjuk a versből, hogy már az utazás felmerülő ötlete is zavart kelthetett, hisz tisztázatlan, hogyan kerülnek el Mátyás udvaráig, ki viszi őket, min, hogyan, ki kíséri, s egyáltalán mennyi idő telt el a vadász felbukkanása, eltűnése és az újratalálkozás között. Ha a lány oldaláról közelítünk, indifferens, miért elengedhetetlen az út, azt legfeljebb ősz Peterdi tudhatja, tehát nem számít, hogy nyitva marad a kérdés, miképpen jutnak Budára, egyszercsak ott vannak, s milyen jeles pillanatban, itt a kompozícióban megint a színpadi szerző segített. A Vértes csendje után zeng a budai vár, csupa zaj, triumfáló királyunk hazaérkezik, most vette be Bécset, s a pontosan megadott történelmi dátum jelzésére riadtan számolni kezd az olvasó, aztán abbahagyja: meseelemekkel színesített szerbus manír ez, nem szabad bolygatni. Mégis hatott rá Bajza! A Frigyes ellen vívott háborúuk 1477-től 87-ig tartanak, az a bizonyos triumfus, amelyre százszorozva visszazeng a hegy és völgy és a házfal, 1485-re utal, amikor valóban Mátyás a bécsi Burg ura, és nápolyi Beatrix a

felesége. Ha a találkozás a tizennégy éves Ilonka s a huszonnégy esztendőös vadász között 1464-ben történt, a király időközben negyvenhét éves lett, a már a vers indulásakor is agg Peterdi rég halott, a vadászát kereső Szép Ilonka harminchét.

Nem egyszerű történet ez a mi nemzeti félreértésünk, amelyben nem arról van szó, amiről szó van. A *Szép Ilonka* bosszú és jóvátétel, részvétkönny és ítélethirdetés: egy szerelem koporsóját aláeresztik a földbe. Közben ősz Peterdi elvégzi megható szaltóját, amikor ugyanazt látva és felismerve, amit unokája, aggódva megkérdezi, keressék-e tovább a hajdani vadászt. Mintha nem tudná, mi történt, s mi *nem* történhetik. Játék-játék-játék, ha volt valaha posztmodern szituáció, ez az. Vörösmarty most irgalmasabb, mint a *Két szomszédvárban*, e versben most nem öli meg Fecskét, a paripát, csak felhúzza a felvonóhidat önmaga és a Perczel lány között, és jelzi, nem tart már igényt szép, őrült száguldozására. Fején a halhatatlanok koszorúja, háza Magyarország, ott él mindenki szívében, nem vitatható többé se neve, se társadalmi helyzete, hadd fedjék el végképp a feledés tündér páravonulatai a hajdan szívszakasztó Tündérvölgyet. Lolita megkapja utolsó ajándékát, a harmatos ártatlanságot, hogy mindenkinek, kritikusnak, olvasónak könnyebb legyen feldolgoznia magában, ami megesett, a nimfa megmarad a halott szerelem inkubátorában, az elmúlás novemberi avarszagát elfedi a hervadó liliom templomi, egyszerre erotikus, egyszerre szakrális illata. A hajdan megölő érzés elviselhetővé szelídült, Vörösmarty a *Szép Ilonkában* már tudja, túlélte a túlélhetetlennek hitt indulatot, mint a Kékszakállú, bezárja Szép Etelkét a neki kijelölt versrekeszbe, a lányé lesz ezentúl minden pillangó és erdei

lomb és bíborragyogás az ifjúság szép, komoly arcán, indul a költőkirály művészi útján a *Szózat* és a *Zrínyi második énekét* tíz évvel megelőző *Zrínyi* felé,* a *Zalán* romantikusan nemzeti, kultikus világából a rettenetes megérzések árnyai, hazai és nemzetközi katasztrófák szeizmografikus jelzés-görbületei közé. A *Szép Ilonka* valahol remekmű, nem azért, amivé az esztéták lakkozták és aminek az olvasók félreértették, hanem mert ritka szépségű sírja egy immár eltemetett bosszúnak és egy elhalt szerelemnek. Útjelző vers, innen valóban tovább emelkedhetik a valódi csúcsra, ahonnan haza és világ és kozmosz egyaránt látható. 1833-at írunk, amikor a vers létrejön, egy csépi kislány, egy gyerek, akiből a boldogtalan Csajághy Laura növekszik, még szülei családi körében viháncol, hogy sejtene jövőjét, éppúgy nem tudja sorsát Csépen, mint Maximilián, a később Mexikóban kivégzett király, vagy apja, aki egy történelmi sasszéval átadja majd helyét egy ekkor még öccsével együtt puttónak lefestett, a szőnyegen anyja lábánál mosolygó hároméves, jövődőbeli tömeggyilkosnak: Ferenc Józsefnek. A versben a Börzsöny irgalmat nem ismerő tündérkisasszonyából az irodalom fintoraként egy felülmúlhatatlan bájú szűz, női ideál alakult, generációk bálványa, és a Szép Ilonkává magasztosult Szép Etelke elkezdte hódító útját.

Mennyi önkínzás, ének, ami lezárásaképpen végre is ez a vers megszületik! Megérte? – kérdezzük magunkban a költőt –, a tenger kétség, vágy, kudarc, reménytelenség?

* Előző számunk 72–73. lapján a hasonló tartalmú szövegrész helyesen így hangzik: „... ő írta a *Szózatot* meg a *Zrínyi második énekét* tíz évvel megelőző *Zrínyit*...”

Persze, hogy igen, ha másért nem, azért a szent sarkantyúért, ami kínjától égig röpült a Pegazus, s azért a döbbenetért, ami elfoghatta az egész bonyhádi instruktori időszakban némaságával operáló, a költő érzésein, fájdalmán habtajték szépségű, de irgalmat nem ismerő lábával átgázoló Perczel lányt, amikor ráébred, rosszul sorolta be öccsei nevelőjét, nem vadász volt, király. Vörösmarty duplán rejtjeles üzenetét mindenesetre hibásan kódolták, és Szép Etelke, akit legalább a versben alávont az erdei lomb közé, kisasszonyok mintaképe lett, míg a vers adott idejében már nem élhető Peterdi, de annál inkább élő Perczel ámulva nézett saját rozoga szekereből a költő királyi hintója után. Vörösmarty már nem árva fiú többé, egy nemzet imádkozik a szájával, valóban király lett, sőt több, az Apánk, aki *Szózata* szavaival hazánk szokott kiáltani, ha át akarja élni magyarságát.

Ady-képünk és az újabb szakirodalom

I.

Az igazán nagy alkotók mindig annyira összetett, sokszínű, sokárnyalatú világot teremtenek, hogy életművük megközelítései eleve is csak részlegesek lehetnek. Az életművet elemző, vizsgáló irodalomtörténész is óhatatlanul rendelkezik bizonyos korlátokkal, szemléleti adottságokkal, amelyek behatárolják munkáját. Emellett a valóban nagy művész a maga végtelen gazdagságából minden kornak mást ad, mást mond. Ezért szaktudományunk egyik alapvető törvénye az, hogy az irodalomtörténeti művek nem feltétlenül hatálytalanítják, hanem kiegészítik, korrigálják egymást. Az irodalomtörténet így módon örök folyamat is. A mában élő irodalomtörténésznek mégsem lehet kisebb ambíciója, minthogy legalább a maga kora számára minél inkább megközelítse tárgyában, az adott életműben bennerejlő értékeket. Arra kell törekednie, hogy legalább a maga kora számára hiteles képet adjon egy művészről vagy művészeti jelenségről.

Ady életművének tárgyilagos, körültekintő értelmezése és értékelése egészen kivételes feladatot jelent számunkra.

Abban ugyanis nincs vita az irodalomtudósok között, hogy „az Ady-recepció [...] kulcskérdése a századunk magyar irodalmáról alkotott nézeteknek [...] mert a továbbhúzódó s folyvást újraéledő »Ady-pör« lényegében modern irodalmunk fejlődéstörténeti koncepcióját érinti”.¹

Az is köztudott viszont, hogy éppen az Ady-életmű váltotta ki a legnagyobb, s lényegében folyamatosan máig tartó vitákat irodalomtörténetünkben. Ennek következménye az is, hogy könyvtárnyi szakirodalom birtokában sem tudunk ma arányos, kellőképpen mély és körültekintő monográfiát megnevezni róla, s hogy nagy költőink – Nagy László és Illyés Gyula – joggal tették szavá versben és esszében egyaránt Ady halálának ötvenedik évfordulóján, majd születésének centenáriumán is életművének földarabolását, legfontosabb jegyeinek érdemi mellőzését.²

Ha az Ady-pört csupán az váltotta volna ki, hogy Ady teljes egészében megtagadta az epigonizmussá süllyedt nép-nemzeti irányt, s hogy egyszerre hirdette meg a költészeti és társadalmi forradalom szükségességét, akkor ez a pör rég lezárulhatott volna. A probléma azonban igen sokágú, s jóval mélyebben, Ady egészen rendkívüli művészi személyiségében gyökerezik. Ennek lényegét Lukács György 1939-es tanulmánya az univerzalizálásban jelölte meg: „Ady univerzalizációja abban nyilvánul meg, hogy kora életének összes ellentmondásait mélyen és lírai igazsággal fejezi ki. Lírai igazsággal: vagyis az átélt pillanat igazságával. [...] Univerzalizációja abban nyilvánul meg, hogy éppolyan intenzitással éli – máskor – az ellentét másik oldalát, és a valóság pátosza oly erős benne, hogy a világ igazi rendjének megfelelő dinamikus egyensúly az egymás mellé rakott ellentétekből »magától« helyreáll.”³

Ez az univerzalitás teszi rendkívül nehézé a higgadt, arányos Ady-értelmezést, hiszen a befogadó az azonos esztétikai erővel közvetített, de egymással gyakran ellentétes értelmű versek közül óhatatlanul is azokra teszi a hangsúlyt, azokban érzi Ady mélyebb igazát is, amelyek a befogadóhoz közelebb állnak, amelyekre ő maga jobban rá tud hangolódni. Különösen így van ez akkor, ha a befogadó valamely ideológiának vagy világnézetnek programosan és kizárólagosan eltökélt képviselője. Ilyenkor nem Ady világának egyensúlya fog helyreállni az interpretációban, hanem az interpretátor próbálja meg a maga ideológiájának igénye szerint mintegy célirányosan elrendezni és értelmezni az Ady-életművet. Így lehet az, hogy Vatai László szerint például Ady „Minden kétséget kizáróan találkozott az Istennel, és fenntartás nélkül hitt is benne”.⁴ Király István szerint viszont Adyra nagyváradi újságíró korától fogva tudatos ateizmus volt jellemző, „s ehhez lényegében sosem lett ő hűtlen”.⁵ Vatai az *Ádám, hol vagy?* Istent megtaláló és megölelő vallomásában látja Ady életének csúcspontját, elérhető üdvösségét, ahonnan lázadásai miatt sajnos sokszor le-lecsúszott. Király viszont azt állítja, hogy Adyra nem a vívódó vallásosság, hanem „sokkalta inkább a vívódó ateizmus” jellemző.⁶ Természetes tehát, hogy Király, s nem Vatai veszi át Bölöni könyvéből azt a sajátos okfejtést, mely szerint az igenlés tagadásként értelmezendő. Bölöni megkérdezte Adyt, hogy ha már olyan szép Isten-verseket ír, hisz-e Istenben. „Ady – írja Bölöni – gyerekesen megszeppent. Nem térhetett ki az egyenes kérdésre a válasz elől. Egyet-kettőt pislogott, zavartan elfordította a fejét s így válaszolt: – Hiszek.” Ezután így kommentálja Bölöni ezt a vallomást: „Ismerni kellett Adyt, hogy ilyenforma válaszából megítél-

jük a valóságot. Én ismertem. Ady tehát: nem hitt.”⁸ Király eltévesztett küldetésnek minősíti Ady istenkeresését,⁹ Vatai pedig azt tekinti tragikusnak, hogy Ady nem tudott megnyugodni az istenhit bizonyosságában.¹⁰

Az elemzők önerősítést, önigazolást is keresnek tárgyukban. Az egyes monográfiákban egymással lényeges pontokon ellentétes Ady-képek jelentek meg, többnyire egyformán bő dokumentációtól remélve érvényességet. Pedig ha Adynak akárcsak egyetlen motívumcsoportját is megmászjuk, kiszakítjuk az életmű rendjéből, hangsúlyai, arányai közül, lényege szerint válik érvénytelenné az Ady-kép, hiszen Ady szimbolikus univerzumában minden motívumkör összefügg a többivel.

Ettől az eszmei értelmezéstől természetszerűleg elválaszthatatlan az Ady-líra stílustörténeti helyének meghatározása. Ady különlegessége ezen a téren is föladya a leckét az irodalomtörténésznek. Mert ahogy gondolatvilága fölszívta, egyszerre asszimilálta a múlt századi Európa hozzánk késve érkező és a kortársi Európa egymásra torlódó friss eszméit, úgy jelent meg költészetében több mint egy fél évszázad lírájának minden vívmánya: a romantikától a szimbolizmuson és szecesszióon keresztül egészen a későbbi expresszionizmussal és szürrealizmussal is rokonítható jegyekig. „Vissza- és előrepillantó volt egyszerre érzésekben, gondolatokban, ízlésben és alkotásaiban egyaránt.”¹¹ Eközben nyilvánvaló, hogy egyfajta egyszerűsödési tendencia is megfigyelhető a tízes évek Adyjának költészetében. Ady a magyar irodalom addigi vonulatához mérve valóban hallatlan mértékben kibővítette a líra eszmei, egzisztenciális és esztétikai dimenzióit.¹² Mindezen vonatkozásokban lényeges jegye költészetének a teljességre törekvés, a *Minden Egész eltörött*

érzésének mély átélése és a szembeszegülés a létezés töredékességével.

II.

Az 1945 utáni Ady-szakirodalom olyan gazdag, hogy itt még felsorolásszerűen értékelő számbavétele sem kísérelhető meg. Az új hatalom szinte természetszerűleg próbálta meg uralomra jutásának már a kezdetekor Ady kisajátítását, hosszú távon is hihetetlen károkat okozva ezzel az egész magyar kultúrának. Az alapozást Révai végezte el még Moszkvában írt, s az Új Hang 1940–41-es évfolyamában kiadott tanulmányában, melyet 1945-ben itthon is megjelentettek, majd újabb Ady-tanulmányaival kiegészítve többször is kiadtak. Révai látomásában Ady annyira és kizárólagosan az antikapitalista népforradalom költője, hogy még a szerelmi lírájában is a „burzsoá társadalom szerelmi érzelmének ellentmondásait [...] végső következményeit” leplezi le, „a személytelenné, tehát embertelenné vált erotikát”.¹³ Hasonlóképpen magyarázza a halál állandó jelenlétét is Ady világában. Szerinte Ady ezzel érzékelteti „szembenállását az üressé vált polgári élettel”.¹⁴ Mértékül a „marxista forradalmár” típusát állítja Révai, s mentegeti Adyt amiatt, hogy nem lehetett még igazi marxista forradalmár. Életműve minden olyan mozzanatát elítéli, amelyik nem illeszkedik a forradalmiság koncepciójába: „Ady azt hiszi, hogy a polgári demokrácián Bergsonnal, metafizikával, isten-kereséssel lehet túlhaladni, egyszóval az imperialista korszak szellemi züllésének termékeivel, a haladásból való kiábrándulás reakciós ideológiájával, az irracionalitás dekadens kultuszával.”¹⁵ Ady

istenkeresését külön nyomatékkal dekadens elemnek, pillanatnyi tévedésnek minősíti, hiszen „Ady forradalmi lírája és isten-kereső versei között áthidalhatatlan ellentét tátong”.¹⁶ Bergson, Nietzsche, Isten és metafizika, mind-mind csak tévedésből kerültek Adynak a „szocializmus megváltó új világa után” kinyújtott kezébe. Révai ennek az elgondolásnak szorítja alá Ady szimbolizmusát is, létrejöttét kizárólag társadalmi ellentmondásokkal magyarázza, a funkcióját pedig abban jelöli meg, hogy „az egész életet felölelő költészettel” akarta Ady „köszönteni a küszöbön álló forradalmi változásokat...”¹⁷ Mindezeket most fölösleges volna már emlegetni, ha Révai módszere és koncepciója nem örökítődött volna tovább az újabb Ady-irodalom terjedelmét és hivatalos elismertségét tekintve meghatározó vonulatában.

Bóka László 1955-ben jelentette meg *Ady Endre élete és művei* című nagyarányú vállalkozásának első kötetét. A korábbi Ady-irodalmat meglehetősen sommásan lebecsülő bevezetőjében a hangsúlyt ő is Ady ideológiai értékelésére teszi, s ilyen értelemben emeli ki a forradalmár arcképét először megrajzoló Bölönit, akinek munkája mellé csak Révai és Lukács Ady-tanulmányait állítja. Majd így összegzi álláspontját: „Nem kétséges, hogy Ady helyes értékeléséhez a legtöbb szempontot, a legtöbb helyes megoldást Révai József Ady-tanulmányai adták, e mű szerzője is elsősorban ezekre támaszkodott.”¹⁸ Saját vállalkozását – szinte mentegelve – azzal indokolja, hogy Révai nem kialakulásában mutatta be Ady pályáját, hanem szintetikus értékelését adta.

Bóka vállalkozása töredék maradt, Révai koncepcióját azonban sok vonatkozásban visszhangozzák Király István monumentális Ady-könyvei.¹⁹

Király István több mint kétszáz ívet kitevő Ady-tanulmányai nemcsak terjedelmükkel uralják az Ady-irodalmat. Király nagy tehetségű és felkészültségű irodalmár volt. Könyvei részleteikben maradandó értékei az Ady-irodalomnak. Ezt a munkáit elemző szakkritika egybehangzóan elismerte. Művének egésze azonban türelmetlen, kizárólagosságra törekvő, erőszakos politikai koncepció áldozatává vált. Az a koncepció, melyet példátlan ismeretanyaggal, módszertani tudással, elméleti felkészültséggel mindenáron bizonyítani igyekezett, lényege szerint Révaitól, kisebb részben pedig Lukács Györgytől származik. „Király a forradalmiság fogalmának tartalmi hierarchizálásával igyekszik pontosabbá tenni Lukács és Révai Ady-képét, amelyben az esztétikai érték centrális elemét a »demokratikus forradalmiság« fogalma képezte.”²⁰

Király István valóban mindent tudott Adyról, könyvei mégsem ajándékoznak meg az Ady-műre való ráismerés örömeivel. Ehelyett több vonatkozásban – vállalkozásának több szempontú monumentalitásával is – gátolja Ady higgadt megértését, tárgyilagos megismerését.

Király István Ady-monográfiájának értékelése és tüzetes bírálata nem lehet most a feladatom. Inkább csak összefoglalóan jelzek néhány olyan problémát – túlnyomórészt az eddigi szakkritika alapján –, melyek kétségessé teszik e grandiózus vállalkozás hitelességét.

Mindenekelőtt azt a képtelenséget kell megemlíteni, hogy a négy hatalmas terjedelmű kötet ellenére sincs ennek a monográfiának sem eleje, sem közepe. S ez korántsem csak formai kérdés. A pályakezdés árnyalt bemutatása nélkül például nem mutatkozik meg eléggé világosan Ady stílustörténeti és verstani összegzésének karaktere.²¹ A pálya

középső részének kidolgozatlansága pedig komoly koncepcionális megoldatlanságot is tükröz.

A fő gond azonban magával a politikai jellegű alapkoncepcióval van. Királynak – Révait követően – a forradalmiság marxi eszméje a mértéke, esztétikai normája pedig a Lukács értelmezése szerint való realizmus.²² Révai azt állította, hogy Ady „zseniálisan közeljárt a permanens forradalom marxista elméletéhez”.²³ Király a forradalmiság négy szakaszára osztja Ady pályáját: „1. az érzelmi forradalmiság időszaka, 1905–1908 között; 2. a kétfelgyőződésű forradalmiság időszaka, 1908–1912-ig; 3. a plebejus-népi forradalmiság periódusa, 1912–1914; s végül: 4. a valóság forradalmára, az öntudatosodott imperializmussal szembe forduló forradalmár, 1914-től 1918-ig”.²⁴ Ezt a forradalmi ívet úgy rajzolja meg páratlan dokumentálással, szómágiával és pátosszal, hogy minden érzést, gondolatot ehhez az eszményhez mér, ehhez viszonyítva minősít tévedésnek, zsákutcának, menekülési kísérletnek, másfelől viszont amit csak lehet, ennek érdekei szerint mozgósít. Ami nem illeszkedik az internacionalista forradalmiság irányába, azt vagy pillanatnyi eltévelyedésnek tekint, vagy olyan kategória-hálóba fogja, amelyik – jóllehet a lényegén módosít – már besorolhatóvá teszi. Az előbbire az istenes versek, az utóbbira a népiség kategóriájában felolvasztott magyarság-versek lehetnek a szembetűnő példák. Az adott irányon belül aztán szinte a megtévesztésig tág ez a koncepció.

Az idealizált forradalmiság-koncepció azonban megszabja Király fogalomhasználatát és módszerét egyaránt. Versértelmezései valóban bámulatosan gazdagok, de nagyon sok esetben erőszakoltak, illusztráló, igazoló szándékúak. Ezáltal mégis „elvész éppen Ady fejlődésének

árnyalt bonyolultsága és egy-egy vers többértelműsége”.²⁵ Kulcsverseket ugrat ki, ezeket kategorikus fejezetcím alá szorítja. Minden vers egyetlen valaminek a verse: a hazaérkezés verse, az ünnepigenlés verse stb. Az elemzés gazdag lírai világot mutat meg, de aztán belepréseli egy többnyire az ideológiai koncepciónak alárendelt kategóriába. Olykor egészen szembetűnő elrajzolásoktól sem mentes. A kritikai irodalom nagyon sok verselemzést szóvá tett ebben a vonatkozásban.²⁶ Példaként Kardos Pál kritikájából idézem a *Dózsa György unokája* című vers mostoha sorsát: „Mivel a költemény már 1907 januárjában megjelent a Népszavában, a merev elhatárolás miatt még az érzelmi forradalmiság időszakába kellett sorolni. Így kényszerült a szerző Ady ez egyik leghatározottabban forradalmi költeményében is a csüggedés, kételkedés jegyeit megállapítani. A vers utolsó sora: »Lecsukjuk a kaput« az *u* és *a*-hangok »sötét tónusával« a »forradalmár méltóságérzete« mellett reménytelenséget, szomorú kilátástalanságot is kellett, hogy kifejezzon, különben túlmutatott volna a pusztán érzelmi forradalmiságon. A hangok statisztikája, amely az egész versben a szokottnál valamivel nagyobbnak mutatja a mély, vagyis (a szerző szavával) »sötét« hangok arányát, fölébe kerekedett az elemzés során a szavak, mondatok által félreérthetetlenül kifejezett tartalomnak: a Dózsával való azonosulásnak és a nagyurak elleni haragos fenyegetésnek.”²⁷

Király István forradalmiság-koncepciója gátolja a verselemzések esztétikai nyitottságát is. Elemzései sokszor azt a benyomást keltik, mintha az öregség, alázat, önmegvetés, büntudat, a közöny megnevezése egyben költői csőd is volna, „holott a panasz jelleg, a szomorúság, de a pusztá megnevezés is éreztetni tudja a személyiségnek a megneve-

zett fejleményekkel ellentétes igényét... Ilyenkor az esztétikai értékelés mozdulatait várja az olvasó, de sokszor hiába” – jelezte már az első kötetek kritikájában Kiss Ferenc.²⁸ Szabolcsi Miklós is általános érvényűen bírálta Király módszerének egyoldalúságát: „Az a bizonyos belső mag, az a végső szervező erő olykor az elemzések szerint pusztán egy magatartás, egy indulat, egy mozdulat (egy pszichológiai mozzanat) lesz (a »dac« vagy az »és mégis«, vagy a »kiáltásszerűség« vagy a »hiába«), s így a magyarázat középpontja, a vers »centruma« magyarázatra szoruló rész-mozzanat vagy túlságosan is általános magatartásforma.”²⁹

A forradalmiságnak mint „összegző értékfogalom”-nak az alkalmazása igen nagy zavart okoz az Ady-mű stílustörténeti megítélésében és leírásában is. Ezt is összetetten érzékelték, bírálta a szakkritika. A legalaposabb ellenvetéseket Kulcsár Szabó Ernő és Tamás Attila tették. Király István szemléletében ugyanis – oppozíciós fogalmi rendszerének megfelelően – „szembeállítódnak a racionalizmus és az irracionális jegyében az európai stíluskorszakok és -irányzatok is”, s ebből az következik, hogy különösen a kései Adyt „a meghatározó dichotómia értéksugallata szerint – egyáltalán nem célszerű a kultúrkritikai-ontológiai pesszimizmussal jellemzett líramodellek valamelyikével leírni”.³⁰ Ha viszont ezeket elkerüli, akkor az Ady-lírárt eleve kikapcsolja az európai líratörténet szinkronitásából. Ezt persze Király is el akarja kerülni, hiszen munkájával éppen Ady huszadik századiságát kívánta nyomatékosan bizonyítani. Csakhogy ez a bizonyítás – ismét csak Révai ösztönzése szerint – ideológiai alapozottságú és lényegű lett. Király István ehhez próbálta megteremteni a megfelelő stílusfogalmat a „realista tudatlíra” kategóriájával, s Ady utolsó pályaszakaszát a gondolatiság

és a népiség címszavai alá sorolta, hogy ne kelljen a – szerinte – negatív értéksugallatú avantgárd jellegű törekvésekkel szorosabb kapcsolatba hoznia. Azt a zűrzavart, amit így stílustörténeti szempontból létrehozott, igen nagy szellemi erőfeszítéssel próbálja elcsitítani, de ezzel egyrészt újabb zavart okoz, másrészt nyilvánvalóvá válik koncepciójának erőszakolt jellege, hiszen igyekezetében – miként azt Tamás Attila kimutatta korabeli kritikájában – még az olyan stilisztikai elemeket is a gondolatiság bizonyítékai közé sorolja, melyeket más helyen éppen a misztikusokra talált jellemzőnek.³¹

Mindezek ellenére Király István könyvei az egyes részletek tekintetében maradandó értékei az Ady-irodalomnak. Mint egész azonban semmiképpen nem korszerű, nem hiteles, nem megnyugtató. Taktikai elhibázottságát is jó érzékel vetette szemére a kritika, azt hangsúlyozva, hogy a most felnövő fiatal nemzedéket nem Ady forradalmiságának, hanem művészi nagyságának érveivel lehet megnyerni.³²

III.

Elkerülhetetlen tehát, hogy a magyar irodalomtudomány igyekezzék megrajzolni egy korszerű, hiteles, elfogulatlan, prekonceptióktól mentes Ady-képet. Ehhez a szakirodalom a legszükségesebb előmunkákat elvégezte már. Király István munkája mellett építhet Vezér Erzsébet, Varga József, Vitályos László, Kovalovszky Miklós és mások filológiai alapozására, egy-egy ponton hasznosíthatja Vatai László empatikus észrevételeit éppúgy, mint Schweitzer Pálnak a háborús évek Ady-verseinek szimbolikus motívumcsoport-

jait elemző művét vagy Szilágyi Péternek a teljes Ady-líra ritmikáját bemutató verstani könyvét.³³ Az új Ady-kép meg-rajzolásához a Király István könyveit kísérő szakkritikák észrevételein túlmenő segítséget ad egy egész sereg olyan tanulmány, amelyek merőben különböznek a Király-féle szemlélettől, s éppen ezért ezeket – amennyiben korábbiak – Király nem méltányolta kellőképpen, sőt egyenesen mellőzte. Ezek egyik csoportja Ady világlátásának és kifejezőmódjának a ráción túli dimenzióiba világít, másik része elsősorban stílustörténeti szempontból szolgál megszívlelendő észrevételekkel, a harmadik pedig módszertanilag is segítheti egy teljesebb, arányosabb Ady-kép megalkotását.

Barta János tanulmányaira mindössze kétszer utal Király István négy könyve. Akkor sem érdeme szerint. Pedig már az első, még 1948-ban, a *Horváth János emlékkönyvben*, majd 1976-ban a *Klasszikusok nyomában* című kötetében publikált tanulmánya, a *Khiméra asszony serege* alapvető mű.³⁴ Ady költői világának mitikus szó- és képzeletelemeit vizsgálja meg tüzetesen, föltárja ezek sokrétű gazdagságát, s általuk, velük összefüggésben sorra veszi Adynak a spontán mitikus élményeit, költészetének mitikus jegyeit. Föltárja azok gyökereit és párhuzamait a mítoszokban és az ősi démonológiában. A mitikus személy „a realitáson és egyé- nen túlmenő, csak metafizikai mértékkel mérhető erők közvetlen átélésé”-nek élményében részesül.³⁵ Így ad Barta János sok-sok nagy Ady-vers értelmezéséhez új dimenziókat. Példa gyanánt elég utalni itt *Az ős Kaján* vagy a *Héja-nász az avaron* mitologikus értelmezésére.³⁶ A képzetkincs további tüzetes vizsgálata iránymutató lehet Ady lírájának stílustörténeti elemzése szempontjából is, bele- világíthat a romantikával való kapcsolatába éppúgy, mint

szimbolizmusának természetébe, illetve részben eligazíthat a szecesszió körüli vitákban is.

Barta János – bizonyára a mitikus képzetkincs erősségétől indítva – később karakterológiai szempontból is vizsgálta Adyt, s így jutott arra a megállapításra, hogy Ady a századfordulón még eszményi mintának tekintett Arany János-i, értelemmel fegyelmezett, kortikális személyiségmintával szemben az úgynevezett szubkortikális típusba tartozik, s mint ilyen a nemzeti klasszicizmus csoportideálját, értékrendszerét és embereszményét alapján megrendíti.³⁷ Barta János a költői személyiséget közösségi reprezentációként is értelmezi: „Ez a magyarság mélyéből hirtelenül felbukkant lángelme olyan ősi csoportélményeket, ősi sors-érzéseket, olyan régi közösségi sebeket és fájdalmakat aktualizál, amelyek az időben valahová az uralkodó nemzet-tudat és társadalmi tudat felszíne alá voltak szorítva.”³⁸ Mielőtt megütköznénk ezeknek a gondolatoknak a ráción részben túlmutató dimenzióin, gondoljunk arra, hogy maga Ady – Fülep Lajos közismert esszéjének tanúsága szerint is – valóban „szóval mondhatatlan azonosságot” érzett a magyarsággal.³⁹ Ady magyarság-verseinek mélysége ezen a szálon érthető meg. Erre az újabb irodalomban a leginkább figyelemre méltó kísérletet Kis Pintér Imre tanulmánya teszi, midőn azt hangsúlyozza, hogy a teljességre törő Ady költészetében a maga személyében azonos a közösséggel, „a virtualításban (fiktív énben) ő a közösség egymaga”, hogy individuuma ilyen értelemben kollektív személy. „A teljességet ostromló Adynak mindegyik, mégoly ellentétes pólussal is azonosulnia kell, minden egzisztenciális élményét be kell vallania. Műve logikája sérülne meg alapjaiban, ha nem nézne farkasszemet a lényét determináló összes fontos

erővel. A magyarság ezért Ady számára először is: tény, faktum; lehet átok és áldás, de megkerülhetetlenül önálló kvalitás, létezésének sine qua nonja.”⁴⁰

Barta János vizsgálódásai igen sokfelé mutatnak. Egyrészt ez a bizonyos szubkortikális személyiség, élményvilág a maga kifejezési formáit keresve természetyszerűleg talál rá az archaikus és mitikus dimenziókra, a maga egységét védve pedig a szimbolikus motívumrendszer megalkotásának az igényére. Emellett az ilyen személyiség életélménye szinte természetyszerűleg találkozott az életfilozófiával, gyökere ez az életérzés emelkedettségének, az Élet-képzet mitizálásának is. Ez pedig a szecesszió egyik fontos vonása. A felfokozott, túlhajtott életláz végső határáig jutva viszont a Semmi-vel, a nagy Nincsen-nel is szembenézni kényszerül, a későbbi egzisztencializmussal érintkező érzéseket kiváltva. „De mindezek inkább csak színezik vagy fodrozzák Adynak végső fokon mégis pozitív életkultuszát, és életérzését – annak sodrában létrejövő dialektikus ellenáramlatok.”⁴¹

Meggondolandó szempontokat ad ez a koncepció Ady istenes verseinek értelmezéséhez is. Kimutatja, hogy „van bizonyos affinitás Ady emberi mivolta és a vallásos emberi magatartás, valamint az életélményeknek való odaadottság között”.⁴² A teljesség-vágy és a metafizikai igény egymást feltételező és nem kizáró adottságok. Tehát fölösleges arról vitatkozni, hogy Ady hitt-e Istenben, hiszen az a döntő ebben a vonatkozásban, hogy „Isten jelen van az élményvilágában, s a hozzá mint transzcendens partnerhez való viszonyulásban a vallásos élménynek költőkből és prófétákból jól ismert élményi hullámain, élménytípusait éli újra. Istenes verseiben ezek a tipikus istenélmény-változatok

öltének testet.”⁴³ Ebben a vonatkozásban is a teljesség igényével, mely természetszerűleg foglalja magába a végletes ellentéteket is. Hogy a különféle élménytípusok és motívumkörök mennyire összefüggenek Ady költészetében, azt életélményének vallásos színezete is mutatja. Ebben a vonatkozásban akár Lukács György 1909-es tanulmányának megállapítására is érdemes visszautalnunk: „Ady-nak minden verse vallásos vers. Ha egészen röviden akar-nám formulázni azt, ami a legmélyebben közös valamennyi-ben, azt kellene mondanom: vallásos versek, egy nagy misztikus, vallásos érzés kiáradása mindenfelé és minden-hová. Egy olyan erős vallásos potencia, egy oly végtelenül heves megkívánása a vallásnak van itt, hogy mitológia lesz ezeknek a verseknek a világában mindenből, Isten vagy ördög az élet minden megnyilvánulásából, zsoltár minden versből, ami róluk íródott.”⁴⁴

Az Ady költészetében megnyilatkozó személyiségkép összetettebb vizsgálata nyomatékot adhat azoknak az esztétikai érveknek, melyek a forradalmiság-koncepció minden esztétikai szempontot háttérbe szorító tendenciája ellenében szólaltak meg az újabb Ady-irodalomban, s melyek ma már elegendő útmutatást adnak az Ady-életmű költészettörténeti elhelyezéséhez. Tamás Attila, akinek munkáit Király István céltudatosan mellőzte, *Költői világgépek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig* című könyvében már 1964-ben tárgyyszerűen bizonyította, hogy Ady költészetében olyan vonások is gyakran feltűnnek, amelyek nem tekinthetők sem a valóság visszatükrözésének, sem szimbólumnak. Példák során mutatta be, hogy olyan laza szótársítások alkotnak Ady némely versében külön világot, amelyekben a szavak „csak valamilyen hangulati, asszociatív vagy hangzási

értelmükkel vesznek részt”.⁴⁵ Tamás Attila Ady laza képzet-társításai révén a szürrealizmusra jellemző vonások spontán megjelenését éri tetten a magyar irodalomban, s nyomaték-
kal utal arra, hogy Ady költészetét stílustörténetileg nem-
csak a jóval korábbi francia szimbolistákkal kell összevetni,
hanem közvetlen európai kortársaival is. Ezeket az összeve-
tési lehetőségeket bizonyítva jut el arra az összegző megállá-
pításra, hogy „Ady költői világa sajátos magyar változata a
modern európai líra irányzatainak, s részben szintézisük
is”.⁴⁶ Jellemző, hogy ezek a nézetek sokkal könnyebben
honosodtak meg az Ady-ösztönzést számbavevő József
Attila-szakirodalomban. Balogh László József Attila többre-
tegű képeivel kapcsolatosan írja: „1930 táján mindezekre
elsősorban Ady bátorította, akit éppen a szó minden dimen-
zióját kihasználó nyelvművészete rokonít nemcsak a múlt
századbeli szimbolistákkal, hanem a XX. század első évtize-
deinek avantgarde művészetével, mindenekelőtt az exp-
resszionizmussal és a szürrealizmussal.”⁴⁷ Ma már egyér-
telmű álláspont az a szakirodalom mérvadó részében, hogy
Ady líratörténeti helye nem jelölheti ki a modern irányza-
tokkal párhuzamos vonásainak számbavétele nélkül. Az
pedig, hogy nem azok hatására, hanem azokkal párhuzamo-
san, spontán módon jelentek meg expresszionista és szür-
realista jellegű vonások Ady lírájában, semmiképpen nem
csökkenti líratörténeti érdemét. Tamás Attila hangsúlyozza
azt is, hogy a modern európai irányzatokkal való pozitív
szembesítéssel nem kívánja tagadni, hogy Ady költészete
erősebb szállal kötődik a szimbolizmushoz, sőt azt sem,
hogy romantikus vonásai is vannak, csupán nyomatékosítani
kívánja a modern irányzatokkal való spontán párhuzam
líratörténeti szempontját. A hatvanas évek végétől, még

inkább a hetvenes évektől kezdve gyakran találunk a szakirodalomban – elsősorban a Király által szintén figyelembe sem vett Bori Imre könyveiben és tanulmányaiban, de másokéiban is – hosszabb-rövidebb elemzéseket Adynak az expresszionizmussal és szürrealizmussal rokonítható vonásairól. Bori Imre idézi *A szecessziótól a dadáig* című könyvében Nagy Lászlót is: „Ady verse, *A föltámadás szomorúsága*, élén járhatott volna a világhódító szürrealizmusnak”.⁴⁸ Ady költészete e vonásához érdekes adalékokat találunk Schweitzer Pálnak Ady versszerkezeteit vizsgáló tanulmányaiban: Ady utolsó alkotó-korszakában verseinek korábbi homogenitása nagyrészt megszűnt, „s míg eddig az egyes versek, vagy versciklusok között valósult meg a lírai reakciók hierarchiája, ebben a korszakban már nemegyszer a verseken *belül*, a versek szimbolikus vagy szerkezeti elemei között teremődik meg a valóság lényegének helyes megragadását biztosító hierarchikus rend”.⁴⁹ Szilágyi Péter verstani könyve pedig Ady szabadverseiben ismeri fel Apollinaire szabadvers típusának magyar rokonát.⁵⁰

Rába György gondolatgazdag tanulmánya – *A drámaelvű líra. Ady – túl a szimbolizmuson* – új szempontok szerint vizsgálja meg Ady tízes évekbeli költészetének szemléletváltozását. Elemzi a három morfiummáorban keletkezett vers (*Hogy Délre jussunk, A csodák föntjén, Halottan és idegenen*) fantasztikus vízióit, az álomlátásra jellemző illogikus szemléletváltásait. Majd termékeny új szempontok segítségével elemzi Ady két utolsó kötetének kompozíciós és stílussajátosságait. Továbbviszi és jelentősen árnyalja Tamás Attila és Bori Imre megállapításait. Az „időbeli összeegyeztethetetlenség” miatt nem kapcsolja sem a szürrealizmushoz, sem az expresszionizmushoz a kései Ady-líra

új vonásait, de elfogadja és értékeli azokat az észrevételeket, melyek legkönnyebben a szürrealizmus és az expreszszionizmus poétikájának segítségével voltak érzékeltethetők. Árnyaló elemzése ezeknek az esztétikai jellegzetességeknek új megvilágítását adja. Elsősorban az úgynevezett „belső beszéd” esztétikai jegyeit ismeri fel a kései Ady-lírában: a szaggatottságot, töredékességet, viszonylagos összefüggéstelenséget, hézagosságot, kaleidoszkopikus mondat-szerkezetet, ugrásos képzettársításokat.⁵¹

Az újabb kutatások Királyéval ellentétes álláspontra jutottak Ady költészetének és a szecessziónak a kapcsolatát illetően is. Egyre gazdagabb bizonyítást nyer Bori Imre 1977-es tanulmányának az a megállapítása, hogy „a szecesszió az elismerése nélkül Ady költészetének egy nagy korszaka nem illeszthető be sem a magyar társadalmi alakulástörténet kontextusába, sem a művészetek történetébe”.⁵² Bori Imre bizonyára el is túlozza a szecesszió szerepét Ady költészetében, hiszen szerinte Ady „a nevezetes 1906-os költői fordulatát a szecesszió csillagképe jegyében hajtotta végre”⁵³, de e túlzástól eltekintve fontos szempont fokozottabb figyelembevételét sürgeti. Tamás Attila 1983-ban publikált kritikája Király koncepcióját bírálva a késői Ady-líra és a szecesszió viszonyának elmélyültebb tárgyalását kéri számon, majd megjegyzi, hogy „Szecesszió és vitalizmus, vitalizmus és forradalmiság összefüggései is újabb, a korábbiakat le nem becslő kutatásokat tennének szükségessé.”⁵⁴ Legújabb tanulmányában pedig maga tesz meggyőző kísérletet az általa számonkért hiány pótlására.⁵⁵

Így rajzolódik ki az irodalomtörténet-írásunkban lassan egy új, minden korábbinál összetettebb, árnyaltabb Ady-kép. Ennek csak egy-két vonását említhettem meg itt.

Történt már komoly kísérlet – kézikönyvfejezetben (Tamás Attila) és tanulmányban (Kis Pintér Imre) – az új, hiteles Ady-portré fölvázolására.⁵⁶

A teljes kép megrajzolásához Rákos Péternek az Ady-motívumok statikáját és dinamikáját együtt vizsgáló tanulmánya ad olyan módszertani mintát, amelyik az Ady-életmű természetének leginkább megfelel. A statikán Rákos Péter a befejezett életmű együtt-látását, a motívumok mélységét, kiterjedését, egymásba kapcsolódását érti, „az alapvető, egymással mintegy térben is szomszédos, sőt egymásba át is csapó motívumrendeknek a feltérképezését”.⁵⁷ Az életmű dinamikáját pedig az időrendi vizsgálat, a fejlődési, alakulási szempont alkalmazása révén lehet megállapítani. A statika vizsgálata föltárja az egyes motívumok általánosabb, egymással rokon törvényszerűségeit, így mindenekelőtt azt a nagy belső feszültséget minden motívumban, amelyik az életmű rendjét biztosítja. A dinamika viszont ennek a feszültségnek az időrendi váltakozó jellegét tárja fel, s egyben esztétikai érveket ad az életmű tagolásához, időrendi áttekintéséhez is, hiszen a mű kristályosodási folyamatát tárja fel.

1 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Király István: Intés az Őrökböz I–II.* = K. Sz. E., *Műalkotás – szöveg – hatás*, 1987, 521.

2 NAGY László, *A föltámadás szomorúsága* = Nagy László összegyűjtött versei, 1988, 413–415; NAGY László, *A költészet ünnepén...* = N. L., *Adok nektek aranyvesszőt*, 1979, 1; ILLYÉS Gyula, *Válasz Herdernek és Adynak* = I. Gy., *Szellem és erőszak*, 1978, 244.

3 LUKÁCS György, *Ady, a magyar tragédia nagy éneke* = L. Gy., *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 1970, 174.

4 VATAI László, *Az Isten szörnyetege*, Washington, 1963, 222.

5 KIRÁLY István, *Ady Endre*, 1970, II, 385.

- 6 Uo.
- 7 BÖLÖNI György, *Az igazi Ady*, 1947, 2. kiad., 114.
- 8 Idézi KIRÁLY István, *i. m.*, II, 386.
- 9 KIRÁLY István, *uo.*, 271–374.
- 10 VATAI László, *i. m.*, 234.
- 11 BORI Imre, *Ady Endre lírájából = Bori Imre huszonöt tanulmánya*, Újvidék, 1984, 17.
- 12 BARTA János, *Vázlat Ady arcképéhez = Évfordulók*, 1981, 171.
- 13 RÉVAI József, *Ady Endre = R. J., Válogatott irodalmi tanulmányok*, 1960, 204.
- 14 Uo., 202.
- 15 Uo., 163.
- 16 Uo., 205.
- 17 Uo., 216.
- 18 BÓKA László, *Ady Endre élete és műve*, I, 1955, 7.
- 19 KIRÁLY István, *Ady Endre I–II*, 1970, 780 ill. 790; *Intés az Őrzőkhöz I–II*, 1982, 668 ill. 698.
- 20 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 524.
- 21 Vö. BORI Imre, *i. m.*, 18 és SZILÁGYI Péter, *Ady Endre verselése*, 1990, 10–11.
- 22 KISS Ferenc, *Király István: Ady Endre = K. F., Művek közelről*, 1974, 338.
- 23 RÉVAI József, *i. m.*, 141.
- 24 KIRÁLY István, *Ady Endre I*, 1970, 7.
- 25 SZABOLCSI Miklós, *Egy jelentős műről = Sz. M., Változó világ – szocialista irodalom*, 1973, 220.
- 26 KISS Ferenc, *i. m.*, 344.
- 27 KARDOS Pál, *Király István Ady-könyve*, Alföld, 1971, 1. sz., 79.
- 28 KISS Ferenc, *i. m.*, 344.
- 29 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 221.
- 30 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 528.
- 31 TAMÁS Attila, *Király István: Intés az Őrzőkhöz*, It 1983, 999.
- 32 KARDOS Pál, *i. m.*, 81.
- 33 SCHWEITZER Pál, *Ember az embertelenségben*, 1969, 191; SZILÁGYI Péter, *Ady Endre verselése*, 1990, 562.
- 34 BARTA János, *Khiméra asszony serege = B. J., Klasszikusok nyomában*, 1976. 452–472.
- 35 Uo., 457.
- 36 Uo., 458 ill. 462.
- 37 BARTA János, *Vázlat Ady arcképéhez = B. J., Évfordulók*, 1981, 164.
- 38 Uo., 165.

- 39 FÜLEP Lajos, *Ady éjszakái és éjszakája* = F. L., *Művészet és világnézet*, 1976, 71.
- 40 KIS PINTÉR Imre, *Ady Endre* = K. P. I., *Esélyek*, 1990, 255–256.
- 41 BARTA János, *Vázlat Ady arcképéhez* = B. J., *Évfordulók*, 1981, 173.
- 42 BARTA János, *Vallásos élmény, életélmény és küldetéstudat Ady lírájában* = B. J., *Évfordulók*, 1981, 178.
- 43 Uo., 180.
- 44 LUKÁCS György, *Ady Endre* = L. Gy., *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 1976, 47.
- 45 TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, 1964, 82.
- 46 Uo., 92.
- 47 BALOGH László, *József Attila*, 2. kiad., 1970, 102–103.
- 48 BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Újvidék, 1969, 33. Föltétlen említést érdemel PÓK Lajos *A szecesszió* (1972) című könyve és KISPÉTER András *Ady és a szecesszió* című tanulmánya = *Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*, 1977, 193–213, szerk. LÁNG József.
- 49 SCHWEITZER Pál, *i. m.*, 174.
- 50 SZILÁGYI Péter, *i. m.*, 294.
- 51 RÁBA György, *A drámaelhű líra. Ady – túl a szimbolizmuson* = R. Gy., *Csend-herceg és a nikkell számovár*, 1986, 17–48.
- 52 BORI Imre, *Ady Endre lírájából* = *Bori Imre buszonöt tanulmánya*, Újvidék, 1984, 17.
- 53 Uo. 18.
- 54 TAMÁS Attila, *Király István: Intés az őrzőkböz*, It 1983, 1001.
- 55 TAMÁS Attila, *Szecessziós természetkultusz és forradalmiság egybefonódásai az Ady-lírában*, It 1993, 214–229.
- 56 TAMÁS Attila, *Ady Endre* = *A magyar irodalom története*, 1982, 269–278, szerk. KLANICZAY Tibor; KIS PINTÉR Imre, *Ady Endre* = K. P. I., *Esélyek*, 1990, 233–269.
- 57 RÁKOS Péter, *Ady költészetének „statikájáról” és „dinamikájáról”* = R. P., *Tények és kérdőjelek*, 1971, 248.

Költői számadások
(Kosztolányi: *Szeptemberi ábítat*)

Mégsem ez, mégsem az *Ének a semmiről* lett az utolsó szava e tárgykörből, ez élményszínteréből, ez eszmélődéstéréről. Hanem a végső betegsége idején keletkezett, nem sokkal a halála előtt született *Szeptemberi ábítat* című költeménye. Igaz, ha mélyebben megnézzük, a két vers nem áll ellentétben egymással. Nem egyazon kérdés, nem egyazon élmény keresi, találja meg s formálja ki bennük versnyelvi megnyilvánulását. Ezt a különbséget (s benne s ellenére az együvé tartozást) óhajtanánk érzékeltetni, felmutatni.

1. Ha az *Ének a semmiről*, ez egészen különleges művészetű s jelentőségű versről nagyon is kevés szó esett, ezt a másik verset – ha szabad ilyen magával ragadó műről s ilyen nagy költőről effajta pórias, utcai kifejezést használni – „agyonbeszélték”, főleg pedig agyonlelkendezték. Kínálkozott, indítást adott erre a mindnyájunkat, a legtöbbünket mindig kísértő melodramatikus hajlam kiélésének alkalma.

Élete mély teljességű átélései halmozódtak benne egymásra, magatartásának tiszta, világos, saját értelmű, büszke öntudatú megfogalmazásai torlódtak össze, telt, bensőséges, álságot kivető baráti, szerelmi emlékei tolultak föl, bejárt és bevészt tájak gyönyörűségei meg a születő és múló évszakok eufóriái és melancholiái ölelték körül itt és

most, halálközelsége tudatában. Mintegy szorongva, veszéstől féltő visszatekintésben arra, ami *az övé* volt, arra, ami *ő volt*, ami *ő lett*. Arra, hogy volt ő, hogy lett ő. S mindezt természetyszerű, könyörgő és sürgető vágyakozással, azért, hogy – ha csak záros időre is, ha csak lélekben is – mindezt még egyszer átélhesse, hogy mindez még egyszer ő lehessen, hogy ő lehessen még egyszer ő.

Ez a sürgetve vágyakozó lelkiállapot forrósította föl és fordítva, ezt a lelkiállapotot fokozta szinte extatikussá az a szerelem, amely betegségében ébredt föl benne, s fűzte őt a részben hasonló sorsú asszonyhoz, Radákovich Máriához.

Mindezt így is, úgy is, érzelmesen is, szomorkásan is, rezignáltan is, s a napi melodramatikusság sok más módja szerint is el lehetett mondani.

S tagadni az ilyen felidézések, leírások jogát értelmetlen volna.

2. A vitalista bölcselet hatását, légkörét, látásmódját éppúgy lehet keresni ebben a versben, mint az esztéticizmusét is. Mindkettővel telített volt a költő ifjú- s férfikorának művelődési, művészi atmoszférája Európa-szerte. Tanulmányokban, esszéiben, karcolataiban találkozhatunk is mindkettő jellegzetes elemeivel, kedvelt kifejezéseivel, ismert szólásformáival. De ezt a valódi költőt alighanem éppúgy félreértenénk, mint az igazi költészetnek az emberi létezésben való saját és sajátos szerepét is, ha tézisek, tanok – bár érzelmmel telített s nagy nyelvművészetű – előadását látnánk, keresnénk alkotásaiban. S csakugyan, a rajongó érzelmi árgongások mellé erről a versről szólván fölsorakozott az a nagybetűs Élet- és Szépségkultusz, vagy Életszépségkultusz litániázása is, amely éppen azokat a folyton jelenlévő kétségeket, azokat a sztoikus tudomásulvételeket

és elfogadásokat vélte itt megtagadva látni, amelyekre legnagyobb példaképe az *Ének a semmiről* átütően egyszerű szavú, tiszta művészi logikájú végösszegzése. „Ezen a ponton [a *Szeptemberi áhítatén*] felszakad az életművet béklyózó[?] szomorú szkepszis, a költő mámoros szárnyalással tesz hitet az élet szépségéről” – adja tudtul a Magyar Irodalmi Lexikon (I. k. 382).

Egy ilyen hozzáállással e versnek nemcsak az életműben s a költő szemléleti s érzelmi világában való helyét, hanem művészi jellegét, karakterét, hatóerejét is nehezen lehetne megragadni. Mert ez a vers is, mint oly sok – mint a legtöbb – nagy vers is, éppen azt tudja megtenni, hogy egy személyiség, egy szemlélet, egy életélmény, egy léthelyzet olyan értelmi s érzelmi elemeit kapcsolja egybe, forrasztja egységbe, melyek hiteles lelki egysége más nyelvi megnyilatkozásmódban nehezen, alig képzelhető el. Líra és zene alighanem e vonatkozásban a leginkább testvérek.

3. Ez a vers egyáltalán nem áll ellentétben, nem mond ellent sem a *Számadás* című kötet egészének, sem pedig záró-összegző versének. A kettő *együtt* még inkább megvilágítja alkotójának életszemléletét, életélményét, ha tetszik: életértékelését. Az *Ének a semmiről* nem tagadja, nem kétli, nem kicsinyli az élet szépségét és értékét, minden szenvedése és szomorúsága, minden zűrzavara ellenére sem. Sőt, mint a kötet egésze tanúsítja, ez utóbbiakban is megtalálta azt, amivel azok is emelik az élet szépségének és értékének átélési, átérzési lehetőségeit. A tudat szembenézése ez a halállal, minden egyes életre bekövetkező örök *léttelenség* tényével, a minden egyest elnyelő s a minden egyes számára fölfoghatatlan *semmi* tényével. E szembenézés bármiféle menekülés nélküli elviselését is minden egyes élet közös,

egyetemes értékformáló, saját magatartást alakító akaratává, lehetőségévé emeli:

bírjuk mi is, ha ők kibírják.

A *Szeptemberi ábítat* magatartásfajtája s így beszédneme, szerkezeti típusa, hanghordozásmódja a *könyörgés*. Az *ábítat* szó a lelki magatartás mellett, ill. azzal együtt, kivált a protestánsaknál, liturgikus szó s fogalom is, amely szertartási formát és tartalmat is hordoz, s amely a századelőtől a katolikusoknál is (ismét) használatossá lett, pl. *májusi* (esti) *ábítat* Szűz Mária tiszteletére, közbenjárása kérésére. S mint majdminden könyörgés – három elemet foglal magába ez is. Először: annak hatalmának és jóságának a magasztalását, *akibe* szól. Másodszor: annak érdemének, értékének, erényének s megigazulást kiteljesítő voltának hangoztatását, *amiért* a könyörgés szól. Harmadszor: annak az előbbiekkal indokolt vagy inkább vágyott *reményét*, hogy a könyörgés *meghallgatásra* talál.

Azok, akik ezt a verset az életszépség, az életérték olyan magasztalásaként tekintették, amely „felfoldja” a szemükben (többnyire) bűnnek, mert „élettagadásnak”, „életértéktagadásnak” vélt kétséget – alighanem az egész *Számadás* kötetet rosszul olvasták. Amikor, mondjuk, az *Őszi reggeli* roppant tömörségű szépségjelenetezése után így szól:

Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezükkel intenek nekem –,

voltaképp ugyanazt mondja ki, mint ez a vers. Csak ott csöndes, vágyat nyilvánító és egyben kioltó melancholiával

tudomásul véve s elfogadva a nem általa kiszabott s az általa nem ismert idejű véget. Itt viszont a vég sejtett, ismert, tudott közvetlen közelében, annak elhalasztásáért könyörög, fölhozva okul mindazt az „életértéket”, amit átélt s amit egy halasztás esetén még egyszer és sokszoros töménységgel szeretne átélni.

Hitt a könyörgés foganatjában? Talán hitt, vagy talán inkább csak remélt. A reménynek a *spero quia absurdum* elmúlhatatlan, örök emberi tulajdonsága jegyében. Akár így, akár úgy – a vágy és remény fölidéztette, áthévíttette vele azt, amit az élet szépségének, gazdagságának, értékének tartott, s így mintegy kárpótolta is magát a reménynek tudott, de kimondani félt abszurditásáért.

4. A vers szerkezetét, jelenet- és képvilágát, beszédmódját és hangzatkinsét, gesztustárát és hangváltásait ez a kettősség határozta meg: a reménység ösztönözte könyörgés s a könyörgés ösztöneit sugalló, jogát adó élettartalom elősorolása. Olyannyira ez utóbbi, hogy a fölidéző elősorolás menetében, sőt, a könyörgés folyamán is minduntalan fölismerni nemcsak egy-egy korszaka hangulatkörét, tárgycsoportját, hangnemfajtáját, hanem egyes konkrét verseiét is. Az első szakasz például egyértelműen a nagy *Marcus Aurelius* verseire utal:

Én nem dadogtam halvány istenekhez
hideglelős és reszkető imát,
mindig feléd fordultam, mert hideg lesz,
pogány igazság, roppant napvilág.
Méltó vagyok hozzád: nézd, itten állok,

.....

Ki érleled a tőkén a gerezdet,
én pártfogóm és császárom, vezess,
az életem a sors kezébe reszket,
de lelkem és gerincem egyenes.
Uralkodásra a karom erős még,
adj kortyaidból nékem, végtelen,
s te aranyozd, aki vagy a dicsőség,
még most se rút, nem-őszülő fejem.

A következők egyikében meg a hűgáról s az édesanyjáról
szólókra:

Aztán a délután is furcsa nékem,
hogya napot árnyékok temetik,
a zongorán, mint hajdan a vidéken,
örvénylik a *Sonata pathétique*,
bukdácsol a billentyűn tompa búban
az édes elmebeteg, árva Schumann,
s mert nem lehet már jobban sírnia,
száján kacag a *schizophrénia*.

Vagy:

Húgom virágokat kötöz a kertbe,
aranytálban mosakszik reggelente,
s ha visszatér az erdőn alkonyatkor,
a csillagokról ráhull az aranypor.

Majd meg az úti- és alakrajzok, a pillanatképek motívu-
maira, másutt pedig a *Szegény kisgyermek panaszainak*
korszakából valókra játszik; de a *Hajnali részegségnek* s a
Számadás egyéb darabjainak szcenikus alapötletei, gesztu-

sai, hangulatérzékítései, szó-, ritmus- és rímjátékai is föl-föltünedeznek.

S mint a *múltjából fölidézett* élmények, versek – éppoly erősen hatott a *könyörgő ábítat* versbeszédalakító jelenléte is. Az első szakasz egyértelműen ima-szabású laikus könyörgésének, vokatívuszos, megszólításos alakja többszörösen visszatér, még az erősen epizáló, atmoszféra- és impressziórögzítő részletekben is. S hasonlóképp visszatérnek a sajátosan liturgikus-mitikus-pietásos színezetű mozzanatok is.

A betegség kivédhetetlen bizonyossága, a gyógyulás szinte teljes bizonytalansága, a sokféle emlék szakaszos és szaggatott föltozulása, a reménykedés hirtelen föllobbanása és gyors elhamvadása, a vágyakozás sürgetése és elfáradása, az ösztön és a belátás küzdelme *rapszodikussá* teszi a versbeszéd menetét, a költemény fölépítését. Nemcsak a versszakok hossza, de a sor- és rímképletek is váltakoznak s fokozódó rapszodikussággal el-elszakadnak az alapelemnek tekinthető stanzás jellegű, a stanzas emlékenyomású (de csak részben stanzas strófájú) tizenegyes-tízes jambus-verstől.

Lehet talán azt mondani, nem terv szerint alakult a vers szerkezete, előadásmenete és modora ily rapszodikusan váltakozóvá, hanem a belső érzelmi mozgás spontán, később is kevésbé összezsírozott lenyomataként. Sőt, talán amellet is érvelhetne valaki, hogy ennek a versnek a megalkotottsága nélkülözi azt a kemény kontrollt, s véle azt a szigorú koherenciát is, amelyet az *Ének a semmiről* fölmutat. Érvelhetne talán, de nem volna érdemes. A rapszodikus társítások és váltások akár szándékoltak, akár spontánok, segítik a vers „jelentését”, „üzenetét”, „ráankszólását”, „élmény- és beszédhittel”, „önigazolását”.

5. A kérdésre, mi a viszonya ez utóbbiak tekintetében a versnek az *Ének a semmiről* címűnek végösszegző jelentéséhez, magatartásához, talán immár valami válasz fogalmazható. Az a vers, az a kötet, amelynek záróversül tette meg azt költője, egyáltalán nem tagadta az élet valóságos vagy lehetséges szépségét, megvalósítható s megvalósítandó értékét. Azzal, hogy minden egyes ember szellemét alkalmasnak vélte, hogy szembenézzen saját léttelenségbe hullása tudatával s hogy minden egyes ember lelkét erősnek arra, hogy elviselje ezt a tudatot, a legnagyobb érzelmi-gondolati bátorságának méltóságával:

Bírjuk *mi is*, ha *ők* kibírják

Ez a vers pedig éppen ennek a tudatnak egészen közeli, egészen személyes vonatkozású birtokában idézteti föl, véteti még egyszer számba élete („az élet”) szépségeit és értékeit.

6. Ámde mit jelent a *könyörgés*, *kibez* könyörög s *milyen szemlélet* indításából? A fölütő strófa egyes nyelvi fordulataiban s egész építkezésében igen erősen ősi, egyházi szertartások könyörgéseire utal; pl. az ünnepi mise régi időkből átöröklött gyönyörű dallamú, magasan emelkedett szövegű, sursum corda-s sequentiájára. Megszólításaiban éppúgy, mint zárlataiban is, például:

emelj magadhoz. *Föl-föl, még ez egyszer,*
halál fölé, a régi romokon,
segíts nekem, szeptember, ne erressz el

.....
 adj kortyaidból nékem, végtelen,
 s te aranyozd, *aki vagy a dicsőség*. [Kiemelés: N. G. B.]

A megszólított azonban nem a *keresztény teológia istene*, még csak nem is a *deista istenség*. De nem is az ősi vallások sokaságában föllelhető, középpontjában elhelyezkedő *nap-isten*, jóllehet a könyörgés keresztényies szövetébe az antik mítoszokból is kerülnek szálak. Mintha valami természeti erőt, valami világkormányzó tudatot sejtetne a szöveg. Ezt maga is érzi s ki is mondja, de úgy, hogy egyben kétségessé is teszi a záró strófák visszafelé harmadikában:

Ki nyújtja itt e tiszta kegyeket?
 Ki fényesít eget és hegyeket?
 Mily pantheizmus játszik egyre vélem,
 hogy századok emlékét visszaélem?

A theizmus, a pantheizmus sejtelmének, fölsejlő lehetőségének játékká való átváltása nyomán is tovább kérdez. De *nincs immár címzettje* kérdéseinek és a végső strófában halk fájdalommal elnyugvó melancholiájának már csak a formája a könyörgés; tartalma viszont csupán vágyakozást kifejező mélabús metafora, gyöngéd rímjátékkal, ifjúsága végtelenbe vizionált csodás békéjű, celebrális látomásaival.

7. A „nihilista”, „a mosolygó nihilista” Kosztolányi, aki tagadja az élet szenvedéseivel, kétségeivel, szomorúságaival együtt is széppé, értelmessé tételének lehetőségét s akinek „élettagadását” a *Szeptemberi ábítat*ban „fel kellett oldani”: nem más, mint célpont, teologikus és utópikus „történetbölcseleti” szólamok s „népbarát” közirói jelszavak drogos

megszállottjainak arra, hogy önmaguk verbalizmusát rajta keresztül is igazolhassák.

(Két megjegyzést legyen megengedett ideróni még. Először: hány magyar regény hatolt a társadalmi és egyedi mentalitás olyan szellemi-lelki mélyeire, s olyan művészi hitellel, mint az *Arany-sárkány* Novák tanár úr konfliktusai-ban és tragédiájában, vagy Annáéiban ama „cselédregényben”? Meglehet, csak Kemény Zsigmond a *Rajongók*ban. Másodszor: utalhattunk volna e versek kapcsán e század alighanem legnagyobb irodalmi hatású és vonatkozású bölcselőjére (és légiónyi filozófiai és irodalomtudományi követőjére). Nem azért nem tettük, mert nem tudni, olvasta-e, ismerte-e, beszéltek-e neki róla? Mind e nélkül is, saját eszmélkedésének mélysége és [kor-]érzékenysége is fölhozta műveiben ezt az élménykört, ezt a gondolatvilágot.)

A befejezetlen múlt

– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről –

II.

(*A fokozatos fejlődés hagyománya*) A magyar irodalomtörténet-írás a historia litteraria irodalomtörténetének még nem nevezhető tudományos műfaja után a folytatólágosságot és folytonosságot hangsúlyozó gondolkodás jegyében kezdődött el. Lejátszódott egy jelentős szemléletváltás Wallaszky Pál és Pápay Sámuel között, és azután kezdetét vette egy hosszú, apró egyeztetések sorozatából álló evolúció, amelynek során kifejlődött és uralomra jutott a nemzeti klasszicizmus. Az 1785-ben megjelent *Conspectus* még a historia litteraria utolsó nagy műve és záróakkordja volt, 1808-ban *A magyar literatura esméretével* új fejezet kezdődött. Farkas Gyula Pápay Sámuel egyértelműen Toldy előfutárának tekintette (némely szempontból eredetibbnek, jobbnak is tartotta nála), s munkájában jelölte meg a magyar nemzeti szellem megjelenését, a magyar nemzeti tudat önállósodását.¹ Az újabb kutatások anélkül, hogy kétségbe vonnák Pápay jelentőségét, még nem a romantikához, hanem a felvilágosodás eszmeköréhez kapcsolják irodalomtörténetét. Emellett érvelt Margócsy István, szerint Pápay Sámuel nyelvközpontú gondolkodása és az abban kifejezésre került nemzetszemlélet mögött még

alapvetően a felvilágosodott klasszicizmus kultúraelméletének hatását kell keresni.²

Az ilyenfajta tudománytörténeti nézetkülönbségek jellemzően világítják meg a magyar romantika indulásának korszakát, mert nem könnyű eldönteni, melyik jelenség nevezhető már romantikusnak és melyik tartozik még a sajátos magyar aufklárista későklasszicizmus körébe a 19. század első egy-másfél évtizedében, abban az érdekes és gazdag időszakban, amelyet mostanában fedez fel és tár fel igazán a szaktudomány.³ Ezekben az években fokozatos átfejlődés ment végbe az irodalomban, de azt kell mondanunk, hogy a szélsőség, a vadromantika később is kevésbé kapott hangot. Voltak ugyan példái, mint *A borzasztó torony*, *A vérpohár* stb., de az volt jellemző, ahogy a késői klasszicizmus ízlésvilága, a klasszikus minták utáni alkotás egybesimult a romantikának az alkotói eredetiségről szóló újfajta felfogásával. A klasszika és romantika egybejátszását vette észre Toldy Ferenc, amikor egyik korai kritikájában arról írt, hogy „Vörösmarty szelleme még az antik és romános közt látszik lebegni”.⁴ E szavakban ott rejlett – ha szelíden is – a bíráló színezet, de késői munkáiban mind nagyobb megértést tanúsított a magyar irodalom e sajátos fejleménye iránt. Ő, aki a romantika első hullámán érkezett az irodalmi életbe, nem állt élesen szemben a klasszicizmussal, s mint maguk a két ellentétes irányhoz tartozó írók, ő is egyeztetni próbált a kettő között: ezt nemcsak 1864–1865-ös irodalomtörténete, hanem Kazinczy-monográfiája is tanúsíthatja. A romantika mintegy átklasszicizálódott az ő előadásában, a klasszicizmus a romantikához közeledett, a tárgy pedig nem ellenkezett ezzel a koncepcióval, hanem

hagyta a kevés erőszaktételt, mert alapjában hasonlított a képhez, amelyet Toldy alkotott róla.

Orlai Petrich Soma festette meg Kazinczy és Kisfaludy 1828-as kézfogását: festményéből derűs, barátságos légkör árad, úgy ábrázolja a nevezetes eseményt, ahogy három évtizeddel később az utókor látni kívánta. De alighanem úgy is történt, ahogy a kép bemutatta. Túl az ábrázolt jelenet tárgyi hitelén, jelképes értelműnek volt tekinthető a kép témája, a magyar klasszikának és romantikának közeledése: kiegyenlítődött az új és a régi, megbékélt egymással a korábbi korszak vezéregyénisége és az új nemzedék szószólója. A magyar irodalmi életnek ez az ellentéteket elsimító jellege jellegadóan hatott az irodalomtörténet-írásra is. Az ízléskiegyenlítés szándéka végig (vagy legalább Horváth Jánosig) érződött a lényegében Toldyval kezdődő nemzeti klasszicizmuson. Sajátos vonása volt ez a magyar irodalomtörténetnek. Már a romantika korai korszakának nagy vitái is többnyire nem ízlésviták voltak, hanem az irányzatok pere-mén elhelyezkedő nemzedéki, ideológiai és politikai kérdések körül zajlottak. A magyar irodalomtörténet-írás az irodalmi értékek tekintetében elég tág határok között fogadta el a színezetbeli különbségeket és nem az irányok eltéréseinek élezésére, hanem tompítására törekedett.

A nemzeti klasszicizmusnak már elnevezése is erre vallott. Nem szembenállásra törekvő, harcok irodalomtörténeti irány volt, hanem megértő-átmagyarázó irányzat. A különbözőségeket egybefoglalni igyekezett, nem kirekeszteni. Ez a vonása azonban megváltozott a századfordulóra, s a modern irodalom megindulásának idejére agresszívebb lett. Többek között a fiatal Horváth Jánosnak a Nyugattal folytatott kritikai csatái tanúsították ezt a változást, tanúsi-

totta továbbá, ahogy később, irodalomtörténeti szemléletében is megrögződött egy, a nemzeti klasszicizmus korábbi szakaszaiban nem tapasztalható idegenkedés az összetett, átmeneti jelenségekkel szemben. (Gondoljunk Vörösmarty ún. stílromantikájával szemben tanúsított és egész pályáját következetesen átjáró ellenkezésére.)

Az értékegybefoglalás munkáját a nemzeti klasszicizmus irányához csak távolabbról hozzátartozó Riedl Frigyes folytatta tovább a századforduló és századelő idején. Ő volt az, aki szakított az autochton nemzeti értékszemlélettel, s *A magyar irodalom főirányai* című kis könyvében az európai együttlét jelentőségét hangsúlyozva a nemzeti irodalmat már szinte a modern értelemben felfogott komparatiztika keretében kívánta feldolgozni. Ez a kezdeményezése évtizedekkel később talált követőkre a hivatásszerű irodalomtörténet-írásban, új szemléletét addig írók, költők, esszéisták őrizték meg. Riedl úgy gondolta, hogy a magyar irodalom mint nemzeti irodalom a nagy európai mozgalmak kereteiben fejlődött, a reneszánsz óta mindegyikből kivette osztályrészét s a századok alatt egyre több önálló feleletet adott kérdéseikre. A fokozatos önállósulás azonban mit sem változtatott európai kapcsolatain, a magyar irodalom európai részvétele, Európához való hozzátartozása, a romantikus nemzeteszme föltűnése és hazai kibontakozása után is megőrződött.⁵

Babits Mihály Riedl könyvének 1910-es második kiadása után három évvel írta meg terjedelmes *Magyar irodalom* című tanulmányát, melyben mintha csak folytatta volna annak gondolatmenetét. A magyar irodalmat – ahogy ő régies szóval nevezte, „literatúránkat” – világirodalmi szemmel vizsgálta át, s változási alakzatait a nagy európai

mozgalmakhoz és korszakokhoz kötve vázolta fel. Ő is úgy vélekedett, hogy az európai ösztönzések és a nemzeti eredetiség nem ellentétei voltak egymásnak, hanem ellenkezőleg, az utóbbi az előbbi feltételeként valósult meg, ha megvalósult. Babits nyilvánvalóan a bezárkózó, elszigetelő nemzeti szemlélettel vitázva írta meg tanulmányát, de óvakodva a szélsőségektől, egyeztetni próbált az európaiság és a nemzeti szemlélet között.⁶

Babits és a Nyugat a kiegyenlítő, egyensúlyozó, a régi értékeket magába olvasztó korszerűsítés híve volt. Nem a nemzeti klasszicizmus továbbélő változatai követték ezt a hagyományt, hanem az eleinte nemzetietlennek és múltmegtagadónak kikiáltott nyugatosok. Osvát igyekezett maga köré gyűjteni a felbukkanó új és új írókat, mindazokat, akik valami mást akartak csinálni, mint az elavult népnemzeti iskola, de hogy mi legyen az a más, azt illetően egymástól is különböző esztétikai elveket hangoztattak. Osvátnak mindannyiukra szüksége volt, nem próbálta egységesíteni törekvéseiket s nem bánta, hogy e sokféleség révén nem irányzatos, hanem eklektikus lapot hoz létre. Hozzá hasonlóan a Nyugat íróinak kritikai beállítottságát és a hagyományokhoz való viszonyát is az jellemezte, hogy az irodalomnak majdnem teljes egészét fel akarták ölelni és maguk mögé akarták állítani. Volt, amire kevés figyelmet fordítottak, de elvileg nem határolták el magukat a magyar irodalom múltjának egyetlen értékteremtő irányától és korszakától sem.

A nemzeti klasszicizmus a liberalizmus ideológiájára épült, a liberális tradícióismeret és irodalomfelfogás alakította ki. Az első évtizedekben benső kapcsolata volt a kortárs irodalommal, s a korszerű törekvések mellett foglalt állást, gondoljunk Toldy, Erdélyi, Gyulai kritikai munkáira.

Később megszakadt a harmonikus viszony a korszerűséggel, s a századforduló idejére megmerevedett és akadémiakussá vált e szemléleti irány. Aranyban olyan tökéletes megvalósulását látta hirdetett eszményeinek, hogy az ő írásmódjától való minden eltérést visszafejlődésnek tekintett, s így szembekerült a romantika utáni új irodalom csaknem minden útkereső kísérletével. Ha gondolatmenetünk szempontjából lényegének nem a romantikus népiességet, nem a „volgai lovas” metaforáját, nem a század végére frázisossá váló hazafiasságot tekintjük, hanem a magyar klasszicitás teljességét felölelni képes kiegyenlítő és integráló értékszemléletet, akkor azt kell mondanunk, hogy ez a szemlélet a 20. század első felében a Nyugat által, Babits, Kosztolányi és a többiek irodalomtörténeti tárgyú esszéi, tanulmányai révén öltött modern, polgárosult formát.

A literátus köztudat a nemzeti klasszicizmus és a Nyugat ellentétéről tud csak, pedig ebből a meghatározott szempontból (és csak ebből!) föl lehet vetni, hogy a Nyugat nem ellenfele, hanem folytatója volt a nemzeti klasszicizmus eredeti szándékának. Természetesen számos nagy változást hozott az irodalomban: változtatott a művek, főként a versek modalitásán és elhagyta azt a didaktikus felszólító módot, és érzelmes involváltságot, amellyel a korábbi líra kifejezte magát, a publicisztikus nemzetieskedést felváltotta a kanti értelmén vett Menschenwürde fogalmára épülő etikummal, egy különös „szolgálat-esztétikával”, a közösségi képviselőt kinyilatkoztatott és zavartalan bizonyossága helyett a személyes felelősség vívódásaira vetett hangsúlyt, s hosszan lehet még sorolni újdonságait. Irodalomszemléletében mégis kiemelt szerepet tulajdonított a tradícióismeretnek, a hagyományokhoz való kötődésnek és a folytonosságnak.

Az éles vagy-vagyokban gondolkodó Lukács György már az 1910-es években szembenállt ezzel a számára elfogadhatatlan, eklektikus szemléletmóddal. „Az utak elváltak” – írta (egyébként éppen a Nyugatban) Kernstokék kiállítása után. Egész hosszú pályafutását végigkísérte az a gondolat, hogy nem az irányok együtthaladása biztosítja az irodalom és a művészetek életlehetőségét, hanem éppen a radikális elutasítás és gyökeres szakítás teremt a fejlődéshez megfelelő körülményeket. Idegenkedett minden konszenzustól, „a megértő okosság nem használ semmit”, jelentette ki.⁷ Ez volt a magyar irodalmi és művészeti gondolkodás másik útja, amelyen belül számos irányzat jött létre. Ez a fajta irodalom-megközelítés nem a hagyomány minél teljesebb egészének megragadására törekedett, hanem valamely irányzat vagy eszme szempontjából előnyösnek mutakozó jelenségek szűkebb körét húzta meg a kiemelések és elutasítások határozott gesztusait alkalmazva. A fiatal, szellemtörténész Lukács azt kereste, ami túljutott az impresszionizmus relativista szemléletén, s túljutott a polgári liberalizmuson is. Később, marxista korszakaiban más és más elvek vezették, de kritikai gondolkodásának kizárólagosságra törekvő vonásai nem változtak meg.

A kompromisszum-ellenességben rokona volt Németh László, akit más oldalról természetesen nagy különbségek választottak el tőle. A rokonság abból következett, hogy mindketten a magyar liberalizmus elleni lázadással kezdték pályájukat, s a liberalizmusához tartozó ideológiai és kritikai irányokon túl lévő, azokkal szembenálló filozófiai, társadalomelméleti irányokhoz vonzódtak. Az 1920-as évek végétől az 1940-es évek közepéig Németh se a folytonosságot, hanem az elváló szakaszokat kereste, s az egyiket értékkü-

lönböztető módon állította szembe a másikkal. Így a nyelvújítás előtti nyelvet a nyelvújítás utánival, az előbbi javára, a nyugat-európaiságot a kelet-európaisággal az utóbbi javára. A sokat vitatott és ugyancsak értékbeli különböztetést tartalmazó „mély magyar–híg magyar” fogalompárt itt nem érintve emlékeznünk kell arra, hogy a típuskülönbségek normatív használata még verselési kérdésekben is megnyilatkozott írásaiban.⁸

A kétpólusú tipológia a Schiller által felállított „naiv és szentimentális költészettől” kezdve terjedt el és lett közkedvelt, bár korábban is voltak példái. Nálunk Teleki József már 1818-ban két irodalom-típust különböztetett meg, a görögöt és a keresztényt,⁹ Kölcsey a *Nemzeti hagyományokban* ugyancsak erről a két típusról írt. Kedvelte a bipoláris szerkezeteket a pozitívizmus és még inkább kedvelte a rákövetkező szellemtörténet. Bodnár Zsigmond egész rendszert épített az „akció–reakció” fogalompárra és ennek keretében kívánta feldolgozni a magyar irodalom teljes történetét. Látványos tételeket lehetett fölállítani az ilyen kétosztatú rendszerek segítségével, s újszerű, meggyőző formában lehetett előadni egyébként közkeletű vagy éppen zavaros gondolatokat is. Argumentációs felhasználásukat illetően azonban más volt az, ha jellegkülönbségeket próbáltak érzékeltetni segítségükkel és más, ha a típusok között értékhierarchiát tételeztek. Babits két típus különbségét látta Petőfiben és Aranyban, de elég szerencsétlen bonmotja, hogy „Petőfi nyárspolgár a zseni álarcában, Arany zseni a nyárspolgár álarcában”, mégiscsak olyan tanulmányban íródott le, mely abból indult ki, hogy nem helyes a két költő értékkiháró szembeállítását egymással.¹⁰

Az irodalomtörténet-írás értékelő munkájának módoza-

tairól van szó: arról, hogy az értékelő aktus egy típushoz (irányzathoz stílushoz, nemzedékhez, ideologikumhoz) való tartozás megállapításával azonos, vagy e megállapítás után következik. Arról, hogy értéktartalmas típusok hierarchizálódnak a különféle korokban, vagy értékközömbös típusok egymással egyenrangúan töltik ki egy korszak irodalmát, melyben az értékek individuálisak, vagyis függetlenek a típusjellegtől. Arról a kétféle értékelési lehetőségről van szó, hogy az irodalmi értéket a típus tartalmazza s az részelteti belőle a hozzátartozó műveket, vagy a típuson belül konstituálódik az érték, művenként meghatározható és leírható módon: ez a kétféle értékelési mód létezik. A Lukács-féle kritikai és irodalomtörténeti gondolkodás az elsőhöz állt közel. E gondolkodásmód szerint az, ami kívül van a preferált típuson, az egyszersmind az értékek körén is kívül helyezkedik el. A fiatal Lukács ítéletei szerint, ami nem volt preavantgárd, vagy legalábbis impresszionizmus-ellenes, az értéknélküli volt. A 30–50-es évekbeli munkásságában ez úgy módosult, hogy az került az értékek körén kívülre, ami nem tartozott a realizmushoz. Értékkülönböztetést a típusok között tételezett, a típusokon belül már nivellált: a szerinte azonos típushoz tartozó Ady és Balázs között alig látott megjegyezni való értékkülönbséget 1918 előtt. Németh László már sokkal behatóbban foglalkozott a belső értékekkel, a típusokon belül kibontakozó különbségeket sokkal érzékenyebben vette észre, mégis a magasabb osztályhoz, a típushoz tartozás nála is alapvetően jellegadó és értékképző tényezőként szerepelt, amikor a Tanú-korszak előtti években számbavette saját induló nemzedékét és a nyugatosokat.

Ennek az értékelési módnak az elnagyoltságai és hibái

mára már nyilvánvalókká váltak. Nyilvánvalóak a másik vonal fogyatékoságai is. Irodalomtörténet-írásunk fő hagyománya a nemzeti klasszicizmus 19. századi áramától kezdődően valóban eklektikus volt. Hiányzott belőle a mélyebb filozófiai kultúra, hiányzott belőle a következetes fogalomhasználatra való törekvés, hiányzott belőle a történeti és esztétikai dimenziók tudatos alkalmazása. A magyar pozitívizmus hosszan elhúzódott, mégsem végzett el olyan alapvető munkákat, amelyeket Németországban, Franciaországban, Angliában, Olaszországban régen elkészítettek. A magyar szellemtörténet adós maradt a nemzeti irodalom nagyobb szabású összegzésével, Horváth János szintézise több évtized alatt sem jutott tovább a 16. század második felénél, Szerb Antal pályadíjat nyert munkája már terjedelmének okán is inkább a tudományos ismeretterjesztés körébe tartozott. Pintér Jenő többkötetes, nagy szintézise a későpozitívizmushoz tartozott, a filológiai adatgazdagságon túl egyéb erénye nem volt, szegényes gondolatmenetű, iskolás leírásokat tartalmazott több ezer oldalon át. Lukács György szembenállása és criticizmusa e tudomány hazai állapotaival sok jogos szempontot vetett föl már az 1910-es évektől kezdve, Németh Lászlónak a Nyugattal szemben megfogalmazott fenntartásai is több mindenben indokoltak voltak. E bírálatok részletezésére itt nincsen mód. Elég annyit megállapítani, hogy a magyar irodalomtörténet-írás és kritika fő hagyományvonalában számos hibát és fogyatékoságot lehetett találni s nem lett belőle olyan főmátumú stúdium, mint a nagy nyugat-európai országokban. Hiányzott mögüle az igazán alkotó és eredeti történettudomány és filozófia, s olyan nevezetes megalapozói sem voltak, mint egy Gervinus, De Sanctis, Taine, Scherer, Saintsbury.

A literátus köztudatra gyakorolt hatása, az irodalmi életben betöltött szerepe, a nemzeti kultúra határain belül megnyilatkozó vitathatatlan tekintélye, az oktatásban megszerzett uralma mégis jelentőssé tette. Sőt, talán egyedülállónak is, mert ilyen hosszú és összefüggő hagyománysor sehol másutt nem alakult ki. Ahogy a klasszicista ízlés átfejlődött a romantikába, vagy ahogy a szellemtörténet irányzatos harcok nélkül lassan elfoglalta a pozitivizmus helyét: ez a konfliktuskerülő jelleg, ez a fokozatosságra törekvő óvatosság különleges fejlemény volt e tudomány európai történetében. Annál inkább, mivel a nemzeti klasszicizmussal kezdődő és a Nyugat kritikájában folytatódó irodalomszemléleti liberalizmus nyitottan figyelt Európára. A konzervatívnak nevezhető Beöthy, aki a századvégen leginkább képviselte az autochton nemzeti irodalom eszméjét, kifogástalanul képzett európai elme volt, a magyar szépróza történetéről szóló munkájában széleskörű világ-irodalmi anyagot használt fel. A nemzeti klasszicizmus kimunkálóinak az olvasóközönségre tett hatását fokozta magasrendű írástudásuk. Toldyt gyakran lebecsüli az utókor, pedig élvezetes arcképrajzokat készített, Gyulai kritikai dolgozatai, Péterfy esszéi olvasmányoknak is kitűnőek voltak s ma is azok. Riedl tekintélyét még növelte finoman szellemes, elegáns stílusa, Horváth Jánost pedig alighanem a magyar értekezőpróza legkiválóbb alakjának kell tartanunk.

A magyar irodalomtörténet-írás e hagyomány meghatározó hatása alatt került a nagy szemléletváltásokat, került a hirtelen fordulatokat, módszereit nem jelölte ki programszerűen s nem fordult szembe, nem szakított a megelőző szakaszok jellegzetességeivel, hanem a lassú, fokozatos átfejlődés minél simább ütemét kereste. Mindig feltűntek

evvel ellenkező törekvések is, sürgető, türelmetlenebb vagy éppen nagyobb szabású megnyilatkozások, de ezek nem voltak képesek átvenni az irányítást. A marxizmus – más, a nemzeti klasszicizmustól eltérő irányokkal együtt – a periférián helyezkedett el, már a századelőtől kezdve fel-feltűnt, de szerény mértékben, nem sok visszhangot kiváltva volt jelen a tudomány területén. A kritikában jelentősebb szerepet töltött be, a szűkebb értelemben vett irodalomtörténet-írásban azonban Pogány Józsefen és Czóbel Ernőn kívül nem sok képviselője akadt.¹¹ Igazi fejlődésnek a két háború közötti kommunista emigráció körében indult, különösen akkor, amikor Lukács és Révai ráébredve a stúdium értelmiségpolitikai jelentőségére, elkezdtek felvázolni egy új irodalomtörténeti értékrend körvonalait.

Ez az értékrend erősen konfrontáló jellegű volt, nemcsak preferenciái különböztek a korábbiaktól, hanem egész belső szerkezete eltért a nemzeti klasszicizmusétól és attól, amit a Nyugat képviselt ennek polgárosultabb és korszerűbb változataként. Mind a nemzeti klasszicizmus (kiváltképp eredeti, múlt századi fő vonala), mind pedig a Nyugat a liberális társadalomeszmékből eredő irodalomkép megrajzolására törekedett: ennek romantikus nemzetközpontú színezetét alkotta a nemzeti klasszicizmus, nyitottabb, európaiabb változatát pedig az a gondolatirány, amelyet Riedl Frigyes és később, kifejtettebb módon a Nyugat követett. A magyar irodalomfejlődés marxista felfogása mindkét változatot egyaránt elvetette, mert elvetette alapjukat, a liberális eszmevilágot. Átgondoltan és következetesen állt szemben evvel a tradícióval és nemcsak politikai eszmét vetett föl, hanem egy nagy filozófiai kultúrát is mozgósított elvei érvényesítésére. Bármilyen kritikával illeti is munkás-

ságukat az utókor, el kell ismerni, hogy Lukács a század legnagyobb gondolkodói közé tartozott, Révai pedig éles elméjű, felkészült teoretikus volt.

Az általuk kezdeményezett tradícióvonal a magyar irodalom forradalmi hagyományait állította középpontba, sőt magát a forradalmi változás-szándékot mint művészetakarást, Kunstwollent emelte ki. Itt nincs hely annak bemutatására, hogyan próbálták ezt a szubjektivitást áttenni egy objektív látszatú realizmus-elméletbe, s hogyan próbálták irodalmi hagyomány-összefüggést teremteni a politikai-társadalmi hagyományokkal való szakítások sorozataiból, hogyan próbálták e különböző rétegeket és síkokat egymásra vetíteni. A diszkontinuitások kontinuitás-magyarázatával kísérleteztek s minden ponton a hajlíthatatlanságot részesítették előnyben a konszenzussal szemben. Ebben a gondolati alapstruktúrában ütött el leginkább nemzeti értékrend-ajánlatuk a nemzeti klasszicizmusnak és a Nyugatnak az értékrendjétől, melyet már megszokott a hazai értelmiség és amely nyugalommal töltötte el. Lukács és Révai a folytonos szakítások értékhangsúlyát, a dezintegrációt állították szembe a folytonos kiegyezések és lassú átfejlődések integratív értékhangsúlyával. Konkrétan megnevezett és felölelt irodalmi anyaguk állandóan változott a párt politikájának változásaihoz, belső elmozdulásaihoz igazodva. Volt, hogy csak egy romantika-mentes Petőfi és egy szimbolizmus-mentes Ady fért el rendszerükben, s volt, hogy Zrínyitől József Attiláig tudtak fejlődési vonalat húzni. Az 1920–30-as évektől kezdődően alapvető következetesség csak abban nyilatkozott meg forrongó, alakuló elméletükben, hogy Kassákat és az avantgárdot mindenképpen elutasították.¹²

(Irányváltoztatás és revízió) Amikor 1945-ben a moszkvai emigráció ideológusai hazatértek, itt még egymásra rétegződve munkálkodott az elhúzódozó későpozitivizmus és a szellemtörténet, s zavartalanul folytatódni látszott a lassú, fokozatos korszerűsödés immár hagyományos folyamata. Nagyobb arányú változást a képzőművészeti gondolkodás ígért, a művészettörténetben tűnt fel jelentős értékátrendezés, de ez nem a marxizmus jegyében készült, hanem egy szellemtörténeti fogantatású modernizmus állt mögötte.¹³ A magyar avantgárd jelentős kritikai tevékenységet fejtett ki az 1910-es évek második felétől kezdődően, de a történeti tudományokban kevéssé hallatta szavát: ez volt az első kísérlet a magyar modernség – ezúttal a modern képzőművészet – elméleti alapú és történeti áttekintésére. A művészettörténet ebben megelőzte az irodalomtörténetet, miként a képzőművészet is a századvég óta eltelt periódusokban nemegyszer megelőzte az irodalmat.¹⁴

A kommunista párt az első időkben nem rendelkezett egységes kultúrpolitikai irányvonallal, ideológusai egy ideig nem tudták, mitévők legyenek és hogyan foglaljanak állást a modernség különféle irányait illetően. Lukács és Révai hosszú és átgondolt előkészítő munkájuk révén tudtak volna kész receptet ajánlani, de az emigrációból hazatértek és a hazai illegális mozgalom korábbi tagjai eltérő módon ítélték meg a politikai helyzetet és eltérő következtetésekre jutottak. Többféle taktikára és ennek megfelelően többféle kultúrpolitikára lehetett gondolni: a hazaiak számára eleinte elképzelhetőnek látszott egy proletkultosabb, a két háború közötti szocialista irodalom hagyományaira támaszkodó kultúrpolitikai irányvonal, mely József Attilából indult volna ki, s az avantgárd mozgalmakkal is bizonyos egyezsége

kívánt volna jutni.¹⁵ Ennek az elképzelt irányvonalnak a megvalósíthatósága azonban hamar szertefoszlott, 1947-től kezdve pedig mind több jel mutatott arra, hogy a realizmus hegemoniája lesz a kommunista irodalom- és művészetpolitika célkitűzése, úgy, ahogy a Szovjetunióban történt az 1930-as években, s ahogy Lukács és Révai írásai prekoncepcióalták. Ebben a politikai pillanatban jelent meg Hamvas Béla és Kemény Katalin önálló gondolkodású könyve, valóságos kihívásként: nem csoda, hogy a legtekintélyesebb marxista ideológus válaszolt rá.¹⁶

A konzervatívnak és provinciálisnak tartott irodalomtörténet-írás eleinte ártalmatlannak látszott és nem vont maga ilyen haragos figyelmet. Az irodalmi élet és az íróársadalom befolyásolása kezdettől a központi feladatok közé tartozott: az irodalom mozgósító hatásával már a koalíciós politikai harcok idején is számolni kellett, az irodalomtörténetével nem. Az irodalomtörténet is kapott bíráló szavakat, de a revízióját már csak a hatalomátvétel biztos tudatában tűzték zászlóra.¹⁷ 1948-ban hirdettek – a szó mai, divatos értelmében – paradigmaváltást, akkor kívántak bevezetni új módszert, új fogalmakat, új megközelítést, új hangsúlyokat, új értékelési eljárást, amikor a fő politikai küzdelem már eldőlt. De akkor egyszeriben napirendre került, és megfogalmazódott, hogy szakítani kell a korábbi tudományos irányokkal, és gyökeres fordulatot kell végrehajtani. Már maga ez a fordulatszerű, hirtelen változás idegen volt az évszázados hagyománytól, nemcsak az értékelő kiemelések átideologizált tételei különböztek a korábbi egybefoglaló-egységesítő szemlélettől, hanem a teljes felülvizsgálat radikális kívánalma is szöges ellentétben állt a tudományfejlődés addigi evolúciós módjával.

Lukács György revíziós programtanulmánya, mely eredetileg előadásként hangzott el az újjászervezett Irodalomtörténeti Társaság első ülésén, mégsem parancskihirdetésnek hallatszott, hanem egy nagy, átfogó gondolati irányzat tudományos ajánlataként és kínálataként jelent meg.¹⁸ 1945 utáni írásaiban föl-fölbukkantak olyan mozzanatok, melyek azt ígérték, hogy Magyarországon nem a 30-as évekbeli szovjet szisztéma diktatorikus, terrorisztikus politikai technikájára kerül sor, hanem a szocializmusnak egy demokratikus formája lesz uralkodó. E helyen nem érdemes kutatni, mennyiben volt ez őszinte óhaj, Lukács „külön vonala” (amiért 1949-ben meg is büntették), és mennyiben merő taktikázás, ügyes korteskedés az értelmiség megnyerésére, tény, hogy 1949 után nem ez következett be.¹⁹ 1948-ban azonban még mindig sokan hittek ebben az eshetőségben és nem merő oportunizmusból követték a felvázolt irányvonalat. Sőt, voltak, akik már hónapokkal a revíziós tanulmány megjelenése (illetve az előadás elhangzása) előtt lényegében hasonló fordulatszerű változást kívántak.²⁰

A meghirdetett fordulat azonban nem ment végbe, legalábbis nem abban az arányban és nem olyan módon, ahogy eltervezték.²¹ 1948–1949 után átalakult az Akadémia, átalakult az egyetemi tanszékek szerkezete, átalakult az oktatás, de késlekedett a „forradalmi fejlődés” irányvonalának részletes, szintézisformájú kidolgozása. Részletmunkák születtek, tanulmányok, könyvek íródtak az akkor már csakugyan kötelezővé tett irányvonal szellemében, de összefüggő és részletes, a magyar irodalom teljes történetét felölelő tudományos igényű munka nem készült. Egy hosszú analitikus korszak kezdődött el, az előirányzott szintézis előkészítése. Agárdi Péter, aki elsőnek dolgozta fel az irodalomtörté-

net-írás 1945 utáni történetét, ezt a korszakot a „monográfiák »irodalomtörténetírása«-nak” nevezte el.²² Az 50-es évek elejétől sorjázó könyveket átjárta a marxizmus–leninizmus, a dialektikus materializmus és a tudományos szocializmus (sokszor érezhetően újsütetű és neofita módon alkalmazott) frazeológiája, de egy részük a nyilvánvaló ideológiai célzatosságon túl valóságos tudományos eredményeket is fel tudott mutatni, legalábbis részletkérdéseket illetően. Ugyancsak valóságos, mai szemmel is értékelhető eredmények születtek a filológiában, a tudományos szövegfeltárások területén.²³ Ennek bővebb tárgyalása itt nem lehet feladatunk.

1955 novemberében irodalomtörténeti kongresszust rendeztek a realizmus kérdéseiről, a kongresszust Lukács György nyitotta meg, s a fő referátumokat Tolnai Gábor, Barta János és Nagy Péter tartotta.²⁴ A realizmus a kor egyik alapkérdése volt és a művek–életművek–periódusok megítélésének lényegéhez tartozott. A forradalmi hagyományok koncepciója a teljes nemzeti irodalom nagyfokú diszkontinuitására épült, s a realizmussal húzták meg a választóvonalat az elfogadható és kiiktatandó művek csoportjai között. Az irodalmat nem mint egy-egy korszak összefüggő szellemi entitását fogták fel, hanem harci tevékenység gyanánt, ellentétes belső erők kibékíthetetlen háborújaként próbálták ábrázolni az 50-es években. A szocializmus és kapitalizmus harcának, a szovjet és a nyugati társadalmi berendezkedés szembenállásának mintájára szinte militáris ellentétet tételeztek föl az irodalomban az egyes korszakokon belül, sőt még az egyes alkotói pályákon belül is. Ennek legtöbbször hangoztatott és legáltalánosabban megfogalmazott tétele az volt, hogy a realizmus és antirealizmus vív csatát

egymással, s az előbbi táborába tartoznak a jók, az utóbbiába pedig a rosszak. Az ebben az időszakban írott tanulmányok, könyvek fő célkitűzései és kötelező penzumai közé tartozott annak felderítése, hogy hol húzódik a frontvonal a két tendencia között. Az irodalmi értékelés típusazonosítás révén történt: ha kimutatták, hogy egy mű vagy egy irodalmi jelenség a realizmus típusába tartozik, akkor menlevelet kapott és bekerült a „haladó hagyományok” és – ami evel egyet jelentett – az értékek körébe, de jaj volt neki, ha kiderült róla, hogy nem a realizmus prekoncepciált jellemvonásait hordozza.

1955 őszére történt már bizonyos elmozdulás ennek az – akkor komolyan vett, ma már szinte mulatságosan hangzó – elméletnek a merev sematizmusában. A kongresszuson, melyen (néhány kivételtől eltekintve) részt vett az akkori irodalomtörténész-társadalom színe-java, már fölvetődött, hogy bizonyos időszak előtt nem létezett realizmus, ezért a kategória nem az egész irodalom megítélésére alkalmas,²⁵ fölvetődött, hogy ki kell bővíteni a fogalom határait, a konkrét (pl. műfaji) kutatásokban pedig szükség van különféle módszerekre és eszközökre,²⁶ fölvetődött egy-egy korszak nagyobb pozitív koherenciájának kérdése,²⁷ ami szemben állt az éles vagy-vagyokkal, az éles szembeállításoknak a kongresszuson is elhangzó elméleteivel. Az eretnek nézetek akkor még kisebbségben maradtak, s a kongresszus avval a dodonai nyelven megfogalmazott igazságtétellel zárult, hogy ideológiailag helytelen, ha túlságosan leszűkítik a realizmus fogalmát, de az sem kevésbé veszélyes, ha túlságosan kitágítják és „határain túl hullámoztatják”.²⁸

E kétféle eltévelyedés mégis egyre népszerűbb lett a következő években. A realizmus mint meghatározott idő-

szakra érvényes stílustörténeti fogalom, vagy éppen ellenkezőleg, mint mindent felölelni képes általános kategória: ez a két szélső vélemény adott alkalmat arra, hogy a dogmatikus irodalomszemlélet lassan feloldódjék. 1956 után folytatódott a monográfiák korszaka, de az évtizedfordulón és a 60-as évek első harmadában már megjelentek bátrabban kísérletező és nyitottabb szemléletű könyvek. Akadtak különleges pillanatok: Rónay György, aki elvi engedmények nélkül a teljes mellőzést vállalva folytatta a Nyugat harmadik nemzedékében elkezdett pályáját, megírta a modern irodalom, mindenekelőtt a modern költészet kibontakozását a múlt század második felében, s kiemelkedő értékű munkájában egyszerűen nem vett tudomást a marxista frazeológia fetisizált fogalmairól.²⁹ Munkája azonban inkább kivételnek számított s az általános oldódás, a tudomány fokozatos előrehaladása kisebb lépésekben történt. Komlós Aladár ugyanavval a korszakkal foglalkozva, mint Rónay – ha nem érte is el az ő összefüggéseket megvilágító feldolgozásmódját – a stílusok többféleségét mutatta ki a magyar líra Petőfi és Ady közötti évtizedeinek történetében s szembe mert szállni a szimbolizmust ideológiai alapon elmarasztaló nézetekkel.³⁰ Wéber Antal regénytörténete nagy anyagot feldolgozó, korrekt szakmai munka volt, Czine Mihály Móricz-monográfiája a naturalizmus kérdésének sokrétű felvetésével szélesítette a történeti kutatásokra rátelepedett realizmus-koncepciót, s olyan friss, új hangon szólalt meg, hogy már értekezőprózaí előadásmódjával is új időket jelezve keltett feltűnést.³¹ Klaniczay Tibor és Szauder József a stílustörténeti fogalmakat rehabilitálták és evvel a jelentős hozzájárulással segítettek utat nyitni a nem politika-centrikus, nem prekoncipiált, és nem ideoló-

giai célú, hanem valóban szakmai érdekű korszakkutatások előtt.³²

A 20. század kutatása nehezebben indult be, mert több nehézséggel is szembe kellett nézniök azoknak, akik a modern irodalommal foglalkoztak. Három ideológiai kérdés késleltette az előrejutást: a Nyugat megítélése, az avantgárd mozgalmak értékelése és a népi írók reális feldolgozása ütközött ideológiai, sőt politikai természetű akadályokba. A Nyugattal kapcsolatban óhatatlanul fölvetődött, hogy felül kell vizsgálni a magyar polgári irodalomról és a magyarországi liberalizmusról a megelőző nyolc-tíz évben kialakult sommás marxista felfogást, márpedig ezek a nézetek akkor még szívósan tartották magukat. Még nehezebb dolga volt annak, aki az avantgárd mozgalmak hazai történetével és hatásával akart foglalkozni: szembe találta magát a realizmus, sőt a szocialista realizmus egész átideologizált kérdéskörével, ezenkívül szembe találta magát Kassák két háború közötti politikai megnyilatkozásaival, a kommunista mozgalmat bíráló, sőt elutasító kritikai és politológiai munkáival,³³ melyekről akkor (s még évtizedekkel később is) csak elítélően lehetett nyilatkozni. A népi mozgalom pedig egyenesen aktuális kérdés volt: irodalomtörténeti vonatkozásainak pontos és valósághű feldolgozása beleütközött az 1958-as pártállásfoglalásba,³⁴ melyet közvetlen politikai megfontolások diktáltak.³⁵ A mozgalom tárgyszerű, tudományos kutatása ezért az 1950–60-as évek fordulóján egyáltalán nem jöhetett szóba, sőt később is, lényegében máig átszövi a politikai hitvallások és érzelmi állásfoglalások körébe tartozó mozzanatokkal.³⁶ A Nyugat és az avantgárd újraértékelésére azonban történtek kísérletek az évtizedfordulón, az utóbbira egyelőre kevésbé sikeres kísérletek.

A Nyugat dogmatikus elítélését Bóka László próbálta oldani. Előbb a két háború közötti korszakra vonatkozóan igyekezett rehabilitálni jelentőségét, s bizonyos fenntartásokkal és a korkívánalmaknak megfelelő terminológiába csomagolva, ám határozottan szembeszállt a korábbi vulgarizáló nézetekkel,³⁷ két évvel később pedig az első világháború előtti periódusról írva már egyértelműen a magyar irodalom vezető orgánusaként foglalkozott vele. Konceptiójának fontos eleme volt, hogy Adyt nem állította szembe a Nyugattal, hanem legnagyobb írójaként tárgyalta pályaképét, s evvel lényegében Schöpfungsfeldhoz tért vissza, szemben Lukácsal és Révaival, akik egy marxista intranzigencia jegyében szembefordították a kettőt. Bóka a Nyugatot mint a modern magyar irodalom integráló, összefogó orgánusát és mozgalmát mutatta be, olyan mozgalomként, mely felölelte a – mai terminológiát használva – klasszikus modernség különféle irányait.³⁸ Véleményének súlyát növelte, hogy egyetemi katedráról hirdethette nézeteit, s egy új nemzedék tudatára hatott avval, hogy megmutatta, hogyan lehet Ady, Babits és Kosztolányi művészetét egyaránt méltányolni egyiküknek vagy másikuknak a csorbítása nélkül. Az avantgárd modernség iránt azonban kevésbé volt fogékony, ízlésétől, egész habitusától – akkor újrakezdődő szépirodalmi munkásságától, stílusától – távolabb állt a Kassák-féle avantgárd, s előadásában háttérbe szorult és nem kapott elegendő figyelmet ez a fajta kísérletező irodalom.

Az avantgárd mozgalmak értékeit azok próbálták elfogadtatni, akik a szocialista mozgalmakhoz kapcsolódó irodalmi jelenségek feltárásán dolgoztak. Lukács 1956-os szerepvállalása miatt 1957–58-tól kezdve indexre került, többet nem taníthatott az egyetemen, s évekig tartó kritikai hadjárat

indult ellene. Ennek az egyébként voluntarisztikus ideológiai kampánynak a fedezete mögött azonban elkezdődhetett néhány korszerű kutatómunka és elkezdődhetett néhány kérdés felülvizsgálata. Mivel Lukács a 30-as évektől kezdve a realizmus híve volt, most hírbe keveredett realizmus-elmélete is, s ez alkalmat adott a modern irányok bizonyos támogatására. Illés László Lukács antiproletkultos nézeteivel vitatkozva próbálta jellemezni annak a proletárirodalomnak az értékeit, mely nagy mértékben az avantgárd művészet-szemléletek híveként fejlődött ki a két háború között.³⁹

Szabolcsi Miklós a monográfia-sorozatát előkészítő József Attila-kutatásaiban körvonalazott egy olyan ideológiai értelemben felfogott szocialista irodalom, szocialista művészet fogalmat, mellyel ugyan elhatárolódott attól a Nyugat-centrikusságtól, melyet Bóka képviselt, de elhatárolódott a szocialista realizmus korábbi követelményétől is, sőt magát a realizmust sem tekintette alapvető kritériumnak. Ennek révén módot talált nagy művészek avantgárdista pályaszakaszainak, avantgárdista stílusvonásainak feltárására és pozitív értékelésére.⁴⁰ Nem talált azonban még módot maguknak az avantgárd mozgalmaknak néven nevezett és szélesebb körű rehabilitálására, sőt kísérlete egyelőre folytatás nélkül maradt. Mégis föl kell hívnunk a figyelmet arra a szemléleti különbségre, amely e között az 1958-as tanulmány és az 1955-ben készült (de csak 1961-ben megjelent) *Kis magyar irodalomtörténet*ben általa írott 20. századi összefoglalás között volt. Itt „Forradalmi irodalom” címszó alatt kevésbé jelentős vagy éppenséggel jelentéktelen írók kerültek nagy túlértékeléssel a Nyugat mellé szinte egyenrangú táborként, míg az avantgárd még külön alfejezetet sem kapott a kötetrészben.⁴¹

1956. január 1-jén kezdte meg működését az MTA Irodalomtörténeti (későbbi nevén: Irodalomtudományi) Intézete. Az Intézetet avval a céllal alapították, hogy tető alá hozza a magyar irodalomtörténet marxista szellemiségű szintézisét, elkészítse a művelődési politika és a tudományirányítás által régen várt nagy összefoglalást. E munkának kellett volna diadalra juttatnia a marxista paradigmarendszert az irodalomtörténet területén. Csakhogy mire az Intézet elkezdte működését, kiderült, hogy nincs ilyen egységesnek mondható rendszer, nincs egységes fogalomtár, nincs egységes koncepció, nem egyetlen paradigmáról van szó. Már az 1949-es első Lukács-vitának az volt legfőbb tanulsága, hogy a tudományosnak látszó, vagy tudományosnak mondott elvek mögött politikai, irányítástechnikai, taktikai megfontolások húzódnak. Az 1956 utáni újabb Lukács-viták megerősítették ezt, az akkor már szinte minden kutató által ismert és érzékelt tényt. A történeti tudományok a jelenben érvényesülő szövetségi politika allegorikus történeti alátámasztását hivatottak elvégezni: az ún. konszolidáció éveiben pedig ez a szövetségi politika fokozatosan táguló köröket rajzolt és az értelmiség egyre több jeles alakját és egyre több rétegét igyekezett megnyerni.

Az ennek révén kialakuló politikai helyzet alkalmat adott arra, hogy a Sőtér István igazgatósága alatt dolgozó Intézet a magyar irodalom hagyományainak minél teljesebb egészét dolgozza fel a tudományos hitelesség igényével a készülő szintézisben. Túlzás lenne azt állítani, hogy a hatkötetes opus a 60-as évek első felében megnyilatkozó szellemi ellenállás bátor cselekedete volt, de az sem felelne meg a valóságnak, ha az akkori politika változó vonalainak a tudomány nyelvén történő pusztá kiszolgálását látnánk

benne. Az igazság az, hogy az Intézet jól használta ki a politikai helyzet adottságait, s a nemzeti hagyományok történeti kérdéseinek egész területén a további személetbővülés, korszerűsödés, nyitottabbá válás pártján volt. A falakig ment el, nem tovább: a falak pedig a különböző történeti korszakokat, a különböző irodalmi problémákat illetően hol távolabb, hol közelebb húzódtak. Így az egyes kötetek értéke is más és más lett mai szemmel. Erre még röviden vissza kell térnünk, de előbb említsük meg az Intézetnek az irodalomtörténeti szintézis mellett folytatott néhány egyéb tevékenységi körét.

Mindenekelőtt a folyóiratait. Kettőnek csak a címét lehet itt megemlítenünk: ide került a szakma régi, patinás folyóirata, az Irodalomtörténeti Közlemények, mely Klaniczay Tibor szerkesztésében elsősorban a régebbi magyar irodalom történeti és filológiai kérdéseivel foglalkozott, s ide került az újabb, 1955-ben alakult, nemzetközi kitekintést nyújtó Világirodalmi Figyelő (1964 óta máig Helikon. Világirodalmi Figyelő néven jelenik meg). Ez a folyóirat, melyet kezdettől máig Köpeczi Béla jegyez főszerkesztőként, sokat tett a irodalomtörténet és irodalomelmélet módszertani látóhatárának bővítéséért. Mind az ItK, mind pedig a Helikon elsősorban a szaktudományos közönségnek szólt és szól ma is, távolabbi kisugárzásuk viszonylag csekély lehetett, ezért többé-kevésbé zavartalanul, nagyobb arányú felső beleszólás nélkül folytathatták munkájukat. De az 1963-ban alapított Kritika a szűkebb szakmán túl is jelentős hatást fejtett ki, s erre néhány szóval ezen a helyen is ki kell térnünk.⁴²

A lap, korabeli frazeológiával, az „eszmei offenzíva” jelszavát hirdetve indult útjára és megvallott céljaként a

marxista esztétika és kritika szolgálatát tűzte ki.⁴³ Az aktuális kultúrpolitika irányelveit követő, „pártos” tudományos orgánumnak mutatkozott, mely fő vonalában a Lukács-ellenes dogmatikus marxista elmélet és a pártálláspontot híven követő írók támogatója lesz. De nem ez történt. Hamarosan kísérletező műhely lett belőle, modern törekvésekről tájékoztatást nyújtó fórum, rokonszenvezett az avantgárd mozgalmakkal, pártolta a magyar irodalom új irányait. Nem volt átgondolt stratégiája, s amit tett, nem tudatosan, nem megtervezett módon tette, hanem inkább sodródott az intézeti és az Intézet körül csoportosuló kutatógárda témaorientációi és módszertani érdeklődése szerint. De jó irányba sodródott, s minden szakmai és színvonalbeli egyenetlensége dacára hozzájárult ahhoz, hogy az évtized folyamán nyitottabb szellemű és korszerűbb kritika és irodalomtörténet jött létre. Szerkesztője, Diószegi András a századvég és századforduló irodalmát kutatta, s elsőnek írt elemző áttekintést a magyar szecesszióról, ami akkor pusztán témafelvetésével is – ma már meg sem lehet érteni, miért – ideológiai ellenkezéseket váltott ki.⁴⁴ Szerkesztőként taktikai megfontolásból megpróbálta egybekapcsolni az Illés Béla-szerű szocialista irodalom „értékeinek” kolportálását a modern strukturalizmus és más irányok megismerése iránti igényekkel. Ez utóbbi hamar túlsúlyba került, s bajba sodorta a szerkesztőt. A lap irodalomelméleti orientációját főként az Intézet elméleti osztálya határozta meg, az a modern elemző irányok felé forduló érdeklődés, melyet elsősorban Hankiss Elemér, Miklós Pál, Nyíró Lajos, Szili József, az akkori fiatalok közül Bojtár Endre képviselt. Ez a központi elképzelésektől elütő korszerűsödési óhaj újra és újra vitába keverte a lapot a marxizmus konzervatív erőivel,

illetve kínosan érintette azt az ideológiai vonalváltást, hogy Lukács György kiátkozott ellenségéből megnyerendő szövetségessé lépett elő az évtized utolsó harmadában. Mivel a lap minden figyelmeztetés és személyi változtatás ellenére sem állt át a realizmus-esztétika szolgálatába, 1971 decemberében megszűntették. Pontosabban elvették az Intézettől s azonos címen Pándi Pál irányításával indítottak új folyóiratot 1972 januárjában.⁴⁵

De térjünk vissza az irodalomtörténet-írás belső köreibez. Az Intézetnek az irodalomtörténeti szintézis első kötetének megjelenéséig tartó első korszakában, 1956 és 1964 között szervezett formában és nagy arányban kezdődtek (illetve folytatódtak) filológiai munkálatok a magyar irodalom történetének egész területén. Ezek teljes jegyzéke megtalálható *A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete szakbibliográfiája 1956–1980* című, 1982-ben B. Hajtó Zsófia összeállításában megjelent kiadványban, itt csak néhány példát sorolok fel. Az RMKT XVII. századi folyamának három kötete jelent meg Klaniczay Tibor és Stoll Béla szerkesztésében ezekben az években, tehát 1964-ig, a Kazinczy-levelezés egy kötete (Berlász Jenő, Busa Margit, Cs. Gárdonyi Klára, Fülöp Géza), a Vörösmarty Ö. M. kritikai kiadásnak három kötete (Horváth Károly és Tóth Dezső), a József Attila Ö. M. egy kötete (Szabolcsi Miklós) jelent meg. Új könyvsorozatok indultak: *a Bibliotheca Hungarica Antiqua* Varjas Béla szerkesztésében hat kötetet adott közre ebben az időszakban, *A magyar irodalomtörténet forrásai* (Somogyi Sándor és Tóth Dezső) hét, *Az irodalomelmélet klasszikusai* (Nyíró Lajos és Vajda György Mihály) egy, az *Új magyar múzeum* (Belia György, Bokor László, Komlós Aladár, Kovalovszky Miklós, Németh

G. Béla, Szauder József, Vargha Kálmán, majd Tóth Dezső, még később Diószegi András) nyolc, az *Irodalom – szocializmus* (Szabolcsi Miklós) hat, az *Irodalomtörténeti bibliográfiák* (Kemény G. Gábor) keretében egy kötet került sajtó alá. Megkezdődtek *A magyar irodalomtörténet bibliográfiájának* munkálatai Vargha Kálmán és V. Windisch Éva irányítása alatt, de ennek első kötete csak 1972-ben látott napvilágot.

Az *Irodalomtörténeti füzetek* kiadása már korábban megindult, az Intézet az 5. kötetnél vette át a sorozatot Szauder József szerkesztésével, s 1963-ig bezárólag további harmincnyolc kötete jelent meg. Köztük olyan, marxistának távolról sem nevezhető tudósoktól is, mint Eckhardt Sándor és Baránszky-Jób László. 1964-ben adta közre a sorozat Tamás Attila *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig* című munkáját, mely a stílustörténeti és eszmetörténeti megközelítést kombinálva önálló gondolkodásával feltűnést keltett abban az időben. Az *Irodalomtörténeti könyvtár* című nagymonográfia-sorozatnak (Sőtér István, majd szerkesztőbizottság szerkesztette) tizenhat kötete jelent meg 1964-ig bezárólag. Köztük Sőtér *Nemzet és haladása*, mely a készülő intézeti szintézis szempontjából is jelentős volt, ugyanis az Intézet igazgatójának, egyszersmind a hatkötetes munka főszerkesztőjének irodalomszemléletét fogalmazta meg. Sőtér ebben az 1850-es évekről szóló terjedelmes munkájában végképp szakított a Lukács–Révai-konceptió diszkontinuitásos, konfrontációs alapú szemléletmódjával és bizonyos terminológiai határok között (tehát kevésbé explicit formában, mint Rónay György) visszatért a korábbi irodalomtörténeti tradícióhoz, a korai nemzeti klasszicizmus és a Nyugat hagyományának integratív szem-

léletéhez. A magyar irodalom e korszakát részletezve nem a különböző törekvések egymás elleni küzdelmét helyezte előtérbe, hanem a különböző irányú és különböző értékű, ám közös törekvéseket hangsúlyozta.

Mondhatnánk, ez a szemlélet érvényesült *A magyar irodalom történetének* 1964 és 1966 között megjelent hat kötetében. Ezt azonban nem mondhatjuk. Nem érvényesült, nem is érvényesülhetett maradéktalanul abban az időben, de érintette ez a szemlélet, át-átszötte részeit, s már evvel is jelentősen elmozdult a vállalkozás az életre hívó eredeti ideológiai megrendelés paramétereitől. A magyar irodalom történetét nem az osztályharc irodalmi tárgyasulásként, nem a realizmus és antirealizmus küzdelmeként írta le, nem egy teleologikus történetfilozófia jegyében készült, érték-szemléletét nem a szovjet típusú szocializmushoz mint egyetlen célképzethez igazította. Legalábbis alapvetően nem. Az eljövendő nemzedékek nehezen fogják megérteni, hogy ezek a negatívumok milyen kockázatos erények voltak abban az időben, pedig azok voltak. A hat kötet szakmai objektivitása között lényeges különbségeket lehet találni, de ezek kritikai feldolgozásakor tekintetbe kell vennünk a kor objektív lehetőségeit is, hogy tárgyilagos képet alkossunk erről a több mint févszáz kutató több éves munkájával elkészült vállalkozásról. Legjobban a Klaniczay Tibor szerkesztésében megjelent első két kötet sikerült, mely a kezdetektől a felvilágosodásig tárgyalta a magyar irodalmat. Ideologizáló és általános társadalomtörténeti szempontokat fölvető bevezető és átkötő szövegrészek keretében stílustörténeti elveket érvényesített ez a két kötet, s evvel a tudományos diskurzus zömét az irodalom belső köreibbe helyezte át. A harmadik kötet Pándi Pál szerkesztése alatt

kevésbé mutatta be a stílusok változása révén belátható mikro- és makrostrukturális változásokat a kötet által felölelt időszakot illetően, tehát 1772 és 1849 között, s a hangsúlyt az irodalmi mozgásfolyamatok közvetlen társadalmi, ideológiai és politikai összefüggéseire vetette. A kötet íve három egymásra épült, hierarchikusan elhelyezkedő értékkört kapcsolt össze, a felvilágosodást mint haladó eszmét, a romantikából kibontakozó realizmust és Petőfi forradalmiságát. Ez utóbbival, a csúcsponttal zárult. E gondolatmenet révén a hat kötet közül ez a kötet állt legközelebb Lukácsnak a magyar irodalom fejlődéstörténetéről kialakított képéhez. A negyedik kötet, melyet az egész vállalkozás főszerkesztője, Sőtér István szerkesztett, ugyancsak elkanyarodott a Klanczay által alkalmazott sílustörténeti kategóriától, de egy sajátos irodalmi korszakfogalom érvényesítésével mégis az irányok, stílusok és törekvések pluralizmusát tudta kimutatni a 19. század második felében.

Az aktuális ideológiai kívánalmaknak legjobban a 20. századot tárgyaló két utolsó kötet volt kitéve, melyeket Szabolcsi Miklós szerkesztett. Az ötödik kötet a Nyugat első korszakával és első nemzedékével foglalkozott, a hatodik pedig a két háború közötti időszakot mutatta be vázlatos áttekintést adva az 1945 utáni irodalomról is. Az ötödik kötet nagy alkotókat bemutató portréinak élén Varga József Adyról írott fejezete állt. Nem törekedett koncepcióteremtésre, inkább a végletes véleményeket megfogalmazó korábbi koncepciók tompítását tűzte ki célul. Adyt nem állította szembe a Nyugattal és már nemcsak mint a forradalom előhírnökét értékelte, hanem igyekezett ismertetni témavilágának többféleségét. Istenes verseiről is kis alfejezetben számolt be, igaz, az elfogadtatás jószándékától

vezetettve azt hangsúlyozta, mennyire egy-ihletűek ezek forradalmi lírájával. A nehezebb ideológiai kérdések a hatodik kötet anyagánál merültek fel, s itt nem sikerült áthidalni a modern magyar irodalom valóságos értékhangsúlyai és az ideológiai korkívánalmak között lévő nagy különbségeket. Mégis ki kell emelnünk a kötetből Tamás Attila korrektnek mondható József Attila-fejezetét, Rába György Szabó Lőrincről rajzolt portréját s azokat a fejezeteket, melyeket Béládi Miklós Illyésről, Németh Lászlóról és a népi mozgalomról írt: akkor ezeket nem lehetett tárgyilagosabban megírni. Ezenkívül – anélkül, hogy mentségeket keresnénk a kötet nyilvánvaló hibáira, a zavaros szerkezetre, a magyar avantgárd háttérbe szorítására, Komját Aladárnak vagy Illés Bélának a már akkor is nevetséges túlértékelésére stb. – meg kell jegyeznünk, hogy ez a kötet adott első ízben vázlatos áttekintést a határon túli magyar irodalmakról.⁴⁶

Az egész kézikönyv – bármennyire érezhető volt benne a kiegyensúlyozó szándék, bármennyire törekedett is arra, hogy talán a modern kor kivételével a magyar irodalom minden értékét integrálja – a hat kötet mégis kezdettől rossz visszhangot váltott ki. A hivatalos ideológia nem talált benne elegendő hivatkozási alapot, nem találta meg az eszmei szövetséget, amit várt, az irodalmi és szellemi élet pedig kevesellte a merészebb vállalkozókedvet, kevesellte a tudomány teremtmény gondolatait. A filológusoknak kevés volt benne az adat, és az is sokszor pontatlan, a szélesebb olvasóközönség fennakadt nehézkes, gyakran csakugyan emészthetetlen stílusán, az egyes korszakok kutatói viszont a hézagos előadás, a leegyszerűsítő fogalmazás, valamint a népszerűsítésre törekvő hang miatt nem tudták komolyan venni. A csapatmunka is inkább csak hátrányaival mutatko-

zott be: a sok szerző stílusa, fogalomhasználata sokfelé húzott és képtelenség volt egységessé szerkeszteni szövegeiket. A csaknem három évtizede sorjázó kritikai vélemények a történeti objektivitásra törekvő és a tárgyilagosságot mellőző bírálatok között hullámszánk máig.⁴⁷

(Kiegyenlítődés és előrehaladás) Az 1960-as évek második felétől lassan emelkedő szakaszba érkezett az irodalomtörténet-írás. A hatkötetes kézikönyv erényeivel és fogyatékoságaival egyaránt sok tanulsággal szolgált és kirajzolta az elvégzendő feladatok körvonalait. A régi magyar irodalomban a hozzáférhetővé tétel volt a legfontosabb feladat, a szövegkiadás, a latin nyelvű irodalom feldolgozása és közrebocsátása; a késő-barokkot illetően még filológiai feltáró munkára volt szükség, a 18. század Toldy óta változatlanul hagyott 1772-es periódushatára egyre hátrébb tolódni látszott az 1750-es évek felé, egyre fontosabbá és tartalmasabbá vált a Bessenyeiékét megelőző évtizedek sora, de még sok felkutatnivaló akadt ezen a területen; a romantikát végképp fel kellett szabadítani az ideológiai megbélyegzéstől és prekonceptióktól mentesen, szabadon kutathatóvá kellett tenni minden belső irányát és korszakát; a 20. század kutatásánál változatlanul azt a három akadályt kellett leküzdeni, amelyről már szó esett. Ismét a kisebb lépések, a cikkek, tanulmányok, monográfiák korszaka következett, az új analízis a szintézis után. A kutatások minden korszakot illetően arra törekedtek, hogy megszüntessék az ideológiai alapú kizárások és mondvacsinált szembeállítások maradványait, s integrálják, beemelik az

értékeket. Hová? Ezt már nehezebb volt megnevezni. A marxista irodalom értékrendjébe? A nemzeti irodalom panteonjába? Mondani még az előbbi kellett, de sokan az utóbbira gondoltak. S voltak, akik a pátoszos, szerepszerű mozdulatoktól is meg akarták már szabadítani a tudományt s a szakkérdéseket egyszerűen szakkérdések gyanánt kezelték.

Lezajlott a realizmus-viták folytatásos színjátékának utolsó jelenete: az 50-es évek óta fel-felhullámzó polémiák elcsitulnak a 60-as évek második felére, s más kérdések kerültek előtérbe.⁴⁸ E viták zárószakaszához tartoztak Klaniczay Tibor tanulmányai, köztük *A szintézis útján* és a *Stílus és módszer*, mely mindkettő a Kritikában jelent meg, az első 1966-ban, a második 1967-ben.⁴⁹ S mellettük már ott álltak az új kérdéseket fölvető írások, elemzések, módszertani kísérletek, az első pillanatra részletkérdéseket tárgyaló tanulmányok, melyek azonban végképp leleplezték az ideológia-centrikus marxista pozíció tarthatatlanságát.

1966-ban jelent meg az Irodalomtörténeti Közleményekben Németh G. Béla fogalomteremtő tanulmánya az önmegszólító verstípusról, mely felfedezve a modern versbeszéd egy különös sajátosságát, új utat kezdeményezett a líra-elemzésekben s 1948 óta az első nem-marxista hivatkozású filozófiai irodalom-megközelítés volt. A német egzisztencializmusnak és Heideggernek a fogalomvilágára támaszkodott, s érzékelhetően a zürichi iskola módszerét vitte tovább. (Németh G. Béla körül hamarosan egyetemi tanítványok csoportja alakult ki, s többen közülük az elkövetkező egy-másfél évtizedben már a szakma élvonalába kerültek: Szegedy-Maszák Mihály, Szörényi László, Veres András, Horváth Iván.)

Ugyancsak 1966-ban jelentette meg a Kritika Hankiss Elemér első, nagy feltűnést keltett tanulmányát, a *József Attila komplex képeit*, s ezzel elkezdődött az irodalomtörténet, az irodalomszociológia és az irodalomlélektan modern kutatásait egybekapcsoló s az egész tudományágra ösztönzően ható tanulmányainak sora. Lassan megnyílt az út az avantgárd jelenségek kutatása előtt is, sőt, magukról a mozgalmakról és magáról az avantgárd korszakról is tudományos, történeti és nem pusztán ideológiai értekezések készültek. Szabolcsi Miklós itthon is közreadta az AILC 1966-os belgrádi kongresszusán tartott előadását az avantgádról mint világjelenségről, az évtized fordulóján pedig megírta az avantgárd és a neoavantgárd kérdéseiről szóló áttekintő összefoglalását.⁵⁰ E témakört segítették a kelet-európai avantgárd mozgalmakról folytatott kutatások, mindekelőtt Bojtár Endre munkája.⁵¹ Részben éppen ezeknek a kutatásoknak és tanulmányoknak a nyomán a 60–70-es évek fordulóján és a 70-es évek elején előtérbe került a műelemzések módszertanának és irodalomtörténeti összefüggéseinek kérdése, más szóval nemcsak a látókör tematikai szélesítéséhez járultak hozzá, hanem közreműködtek a módszerek bővítésében és korszerűsítésében is.⁵²

Az irodalomtörténet-írás 60-as évek második felétől kezdődő szakaszának további eredményeit és problémáit ezen a helyen nem lehet részletezni, amit röviden el lehet róla mondani, azt Béládi Miklós összefoglalta 1983-ban.⁵³ Itt még két kérdésre szeretném csak felhívni a figyelmet. Az első éppen a periodizálással függ össze. A magyar irodalomtörténet-írásnak nincsenek elhatárolható periódusai 1964–66 után. Az 1980-as évek végéig egyetlen periódusról kell beszélnünk, amelyen belül lassú, fokozatos és szüntelen

tematikai, fogalmi, módszertani evolúció ment végbe. 1971–73 körül bekövetkezett egy dogmatikus-konzervatív marxista ellentámadás, ennek folyamán vették el a Kritikát az Irodalomtudományi Intézettől, más társadalomtudományi intézetekben pedig személyi tisztogatásokra került sor, de ez az ellentámadás (mely az 1968 utáni nagypolitikával, a gazdaságirányítási rendszer reformjának megállításaival is kapcsolatban volt) nem tudta már visszarendezni a megindult folyamatokat, nem tudta helyreállítani a marxizmus kizárólagos uralmát a társadalomtudományokban. Az irodalomtudomány, az irodalomelmélet és irodalomtörténet is megnehezített akadályokon át, de mégiscsak előre haladt s fokozatosan nyitottabb szemléletű és objektívebb ítéletű lett. A fokozatos szemléleti változás még olyan tudósoknál is tettenérhető volt, mint Király István, aki hirdetett eszméiben szembenállt a tudomány korszerűsödését igazgató alapelvekkel. Itt csak fölvetni lehet, amit egy részletes tanulmány-nal kellene igazolni, hogy milyen különbségek voltak Ady-monográfiájának első és második két kötete között, s hogyan változott szemlélete a Kosztolányi-könyvig, s azon túl is a Szabó Dezsőről és Lukács Györgyről szóló utolsó tanulmányokig. Még a legkonzisztensebb eszmevilágú Pándi Pálnál is érzékelni lehetett bizonyos elmozdulást az 1972-es „*Kísértetjárás*” és az akadémiai székfoglaló közötti cikkeiben, tanulmányokban, megnyilatkozásokban.

Nem húzott elkülönülő korszakhatárokat a strukturalizmus, recepcióesztétika és hermeneutika egymást követő három hulláma sem. Az irodalomtörténet-írás modernebbé válása nagymértékben a nemzetközi kutatások elméleti eredményeinek kihívásai következtében ment végbe. De míg a nyugat-európai és amerikai tudományosságban ez a

három irány komoly kritikai harcot folytatott egymással, addig itt a strukturalista megközelítés simán átfejlődött a recepcióesztétikába, s békésen következett be a hermeneutikai őrsegváltás is. Többé-kevésbé ugyanazok a kutatók vettek részt mindháromnak a meghonosításában és hazai operacionalizálásában. Itt e három irány egymást kiegészítő szövetségese volt a marxista hegemonia ellen: de többnyire nem tudatosan és főként nem szervezetten. Sokan ösztönösen vonzódtak az új módszerekhez s a tudományos eszköztechnika ártalmatlan kellékeinek tekintették őket. Azt kell mondani, hogy a pluralizmus és az eszmei-ideológiai liberalizáció mélystruktúráját azok látták jól bennük, akik megpróbálták útját állni ezeknek az irányoknak. A szemléleti módosulás, a plurális értékvilág, az irodalmi többféleség elfogadásának történeti és kritikai gesztusa – a látszólag csak technikai kérdéseken keresztül – azonban lassan azoknál is érvényesült, akik nem voltak tisztában e folyamatok lényegével. A módszerek elterjedéséhez hozzájárult az is, hogy az alapjukat képező eszmevilág rokonságban volt avval a primér liberalizációval, avval az értékek különféleségét egybefoglaló szemlélettel, mely létrehozta a magyar irodalomtörténet-írás marxizmus előtti hagyományait. E modern módszerek nem álltak szemben a tradícióval, sőt felelevenítését segítették.

A másik jelenség, amelyre tudománytörténeti szempontból szeretném föl hívni a figyelmet, az az irodalomtörténet-írás nemzetközi kapcsolataira vonatkozik. E lassan előrehaladó, fokozatosan nyitottabbá váló szakaszban lépett ki e tudományszak a nemzetközi színtérre. Magyar irodalomtörténészek ekkor kezdtek bekapcsolódni nemzetközi munkákba, tanácskozásokon, konferenciákon, szimpozionokon

vettek részt szerte Európában és a tengeren túl. Ennek ideológiai lehetőségét a hruscsovi „békés egymás mellett élés” politikája teremtette meg, aminek következtében ha lényegét tekintve nem csökkent is a két világhatalom és világrendszer konfrontációja, de legalább a felszíni rétegekben mérséklődni látszott. Ez pedig lehetőséget adott együttműködésekre a szellemi életben, sőt e politikai vonal meg is kívánta, hogy létrejöjjenek ilyenek. A kádári Magyarország ebben az időben kezdett kirakatba helyezett mintaországgá válni ennek az új nyugati-politikának a szempontjából, s az irodalomtörténeti szakma igyekezett jól kihasználni az ebből fakadó előnyöket a maga javára. Tette ezt annál is inkább, mivel ebben a vonatkozásban a szakma vezető személyiségeinek személyes érdekei és a tudomány általános érdekei egybeestek. Nem volt kellemetlen feladat külföldi rendezvényeken részt venni annak a szakmai vezető garnitúrának, amelynek idősebb tagjai a második világháború megkezdődése óta nem utazhattak rendszeresen (a koalíciós korszak három évében a nemzetközi kapcsolatok még alig kezdődtek el), fiatalabbjai pedig talán soha nem jártak Nyugaton vagy legalábbis Németországtól nyugatra nem.

A nyugati kapcsolatok legfontosabb fóruma a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság (francia nevén Association Internationale de Littérature Comparée, rövidítése AILC) volt. Magyar köldöttség ennek Utrechtben 1961-ben rendezett III. kongresszusán vett részt először, sajtó alá rendezett aktái szerint: Kardos László, Király István, Sőtér István és Wéber Antal. Ettől kezdve a magyar részvétel állandó lett a szervezet háromévenkénti kongresszusain, magyar tudósok bekapcsolódtak testületi munkáiba is, s

hamar talán nem is várt tekintélyre tettek szert.⁵⁴ Így mindenekelőtt Klaniczay Tibor, Sőtér István, Szabolcsi Miklós és Vajda György Mihály. Az intézményes kapcsolattartás és a tudományos együttműködésekben való részvétel gyakorlati teendőiben Vajda György Mihályra hárult a legtöbb feladat.

Az AILC központi, nagy vállalkozása az európai nyelvű irodalmak történetének megírása volt, s ez máig tart. Kötetei egy-egy nagyobb korszak, régió vagy problémakör kiemelt témáit dolgozzák fel fejezetszerűen, más-más szerző tollából. A magyar részvétel e könyvsorozat munkáiban is számottevő a kezdetektől máig.⁵⁵ Ezenkívül magyar kezdeményezésre jött létre 1973-ban a Neohelicon című folyóirat e vállalkozás elősegítésére, és általában a világirodalom és a komparatiztika kérdéseinek rendszeres nemzetközi megtárgyalását, valamint kutatási eredmények közreadását szolgálja. Ezt a nem magyar, hanem idegen nyelvű tanulmányokat közlő folyóiratot Szabolcsi Miklós és Vajda György Mihály szerkeszti, s az Akadémiai Kiadó jelenteti meg előbb a Mouton, 1976 óta a John Benjamin B. V. közreműködésével.

A tudományág képviselői természetesen nemcsak nyugati fórumokon vettek részt az elmúlt évtizedekben nemzetközi rendezvényeken, hanem a szocialista országok rendezvényein is szerepeltek. A keleti blokk országai a kelet–nyugati kapcsolatok fenntartása mellett önálló kapcsolatrendszert is kialakítottak és számos közös tudományosnak nevezett, valójában inkább ideológiai természetű közös munkába fogtak. Ezek sok időt és energiát raboltak el a napirenden lévő, fontos kutatások elől és gyakran csak a táboron belül mutatkozó elvi ellentétek áthidalását szolgálták. Néha azon-

ban sikerült tudományosan kidolgozható közös témát találni, s így voltak közöttük valóban hasznos és valóban szakmai jellegű vállalkozások is. Pl. az a romantika kérdéseinek tisztázását elősegítő tanulmánygyűjtemény, mely szovjet–magyar közreműködéssel jött létre s oroszul és angolul jelent meg Sőtér István és I. G. Neupokojeva szerkesztésében. (*Europejszkij romantizm*, Moszkva, 1973; *European romanticism*, Bp., 1977.)

A nemzetközi szereplések és szerepvállalások jelentősen visszahatottak az itthoni tudományos munka jellegére. Nagyrészt ezeknek köszönhető, hogy a magyar irodalomtörténet-írás végképp szakított a nemzeti irodalom kereteibe bezárkózó izolációs szemlélettel és az európai összefüggések feltárását helyezte előtérbe. Világossá vált, hogy lejárt a nemzeti sajátosságokat provinciálisan kutató irodalomtörténet ideje, s a magyar irodalom jellegzetességei nem valamilyen nemzeti különállásban, hanem az európai szellemi áramlatokban való benne-létben testesültek meg a múlt nagy korszakaiban. A magyar irodalomtörténet-írás ezért a 60–70-es évek fordulójától kezdődően egyre inkább a felé a szemlélet felé fordult, amelyet a múlt század végén Riedl Frigyes kezdeményezett kis könyvében.

A komparatisztika ettől kezdve nemcsak egy újra fejlődésnek indult tudományágnak számított, hanem a nemzeti irodalomtörténet egyik alapvető eszközének is tartotta minden kutató, aki részt vett a tudományág lassú, fokozatos korszerűsítésében. A komparatistikának voltak hazai hagyományai, amelyekhez vissza lehetett nyúlni: Meltzl Hugó talán a világ első összehasonlító irodalomtörténeti folyóiratát alapította meg Kolozsvárott 1877-ben. De nem is Riedl és nem is ő, hanem még korábban Arany János volt az, aki a

Zrinyi és Tassoban elvetette a magvát a nemzeti irodalom javát szolgáló összehasonlító módszernek. Ezt a már tekintélyes szemléleti hagyományt kellett bekötni az új feladatok áramkörébe, s egybefűzni az akkor már széles körben bontakozó módszertani kísérletekkel, avval a metodikai reneszánszsal, amely ugyancsak ennek a korszaknak volt jellegzetessége. Irányok is kialakultak a megújuló komparatistikán belül: Vajda György Mihály, Sziklay László e tudományág filológiai módszereiből teremtettek iskolát, Vajda körül jött létre az összehasonlító tanszék Szegeden, ezt az irányt folytatta Fried István, míg Bojtár Endre a kelet-európai modernebb műelemző irányok tapasztalatait ültette át munkájába.

A nemzeti irodalom komparatista szempontú feldolgozásának elvi alapját Sőtér István fektette le. Az AILC 1976-ban Budapesten rendezett kongresszusán tartott előadásban egy olyan nemzeti irodalomtörténet tervét vázolta, amelyet komparatista módszerrel írnak meg. „Olyan irodalomtörténet lesz ez, mely a magyar irodalmat a világirodalom folyamatába helyezi, és ezáltal kívánja jobban megérteni.”⁵⁶ Az 1970-es évek második felében meg is kezdődtek az akadémiai intézetben egy ilyen irodalomtörténeti szintézis munkálatai, de aztán abbamaradtak. Az újabb irodalommal foglalkozó kutatógárda belefáradt a kézikönyv-írásba (az ún. „hetedik” kötet viszontagságos sorsáról alább még lesz szó), a régebbi korok kutatói pedig egyrészt szövegfeltáró munkákkal voltak elfoglalva, másrészt a nem kevésbé fontos és nem kevésbé jelentős kritikátörténeti kutatásokra összpontosították figyelmüket.

A komparatista irodalomtörténet eltervezése és részleges megindítása mégsem volt haszon nélkül, mert az egész

tudományszak szemléleti fejlődését mozdította elő néhány módszertani és fogalomhasználati kérdés fölvetése révén. Sőtér ellenezte az irodalmi korszakok stílustörténeti felfogását és a legtöbb periódus stíluspluralizmusát szem előtt tartva a korszakok több szempontot egyesítő definícióját kezdeményezte. Ennek előterében egy tipológiai módszer állt, mely arra hivatott, hogy feltárja a történelmi, társadalmi jelenségek párhuzamosságából születő párhuzamos jelenségeket.⁵⁷ Ez a tipológiai módszer eleinte megegyezett V. M. Zsirmunszkij módszerével, később azonban fokozatosan eltávolodott tőle, s áttételesebbnek látta a történelmi és kulturális jelenségek között lévő kapcsolatokat a szovjet tudósnál. Sőtér nem osztotta a formalista műelemzések abbeli törekvését, hogy az irodalmi jelenségeket ne az életből, hanem csak önmagukból magyarázzák, de óvakodott a túlságosan közvetlen kauzalitás keresésétől is.⁵⁸ Tudományszemlélete már korábban is egy szellemtörténettel lágyított marxizmus volt, de ebből utolsó pályaszakaszában egyre inkább a szellemtörténet került túlsúlyba.

Minden területen a lassú átfejlődés volt jellegadó. Visszatérve tehát a tudománytörténeti periodizálás kérdéséhez, azt kell mondanunk, hogy a tudományág története egyetlen hosszú tudományfejlődési periódusnak tekinthető a hatvanas évek második felétől a nyolcvanas évek végéig. Alperiódusok, kisebb-nagyobb határok csak az egyes kutatott témákon, történeti korszakokon, problémakörökön belül mutathatók ki, s az egyik terület ilyen belső határai függetlenek a többi területétől. A 60-as években elkezdődött nyitás a 80-as évek fordulójára avval az eredménnyel járt, hogy a régebbi korok irodalmával kapcsolatban már eltűnt minden ideológiai tabu és prekoncepció, lényegében minden kutat-

hatóvá és kimondhatóvá vált. Legfeljebb dologi, technikai akadályok merültek fel. A középkori, reneszánsz és barokk kutatások terén Klaniczay Tibor nagy szervezőerővel mindent elkövetett ezek elhárításáért, még új könyvsorozatokot is életre hívott. Így indult meg 1973-ban a *Studia humanitatis*, 1976-ban a *Humanizmus és reformáció* és ugyanabban az évben a *Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum*.

A 18. századi kutatásokban belső határt jelzett a Szauder József és Tarnai Andor szerkesztésében 1974-ben megjelent *Irodalom és felvilágosodás* című kötet, aztán a Bessenyei-kritikai kiadás Bíró Ferenc szerkesztésében 1983-ban megjelent első kötete. A 19. századi kutatások különösen a 70-es évek elején mutattak fel jelentős eredményeket, a Petőfi-évfordulóra, 1973-ban számos könyv és tanulmány jelent meg, köztük Fekete Sándor Petőfi-életrajzának első kötete, mely az életrajzi monográfiák elhanyagolt tudományos műfajához tartozott abban az időben, amikor a szakmai figyelem előterében az immanens irodalom-vizsgálat állt. Megjelentek a magyar kritikátörténet első kötetei (Fenyő István, *Az irodalom reszpublikájáért*, Bp., 1976; Németh G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitivizmus korában*, Bp., 1981; Tarnai Andor, „A magyar nyelvet írni kezdik”, Bp., 1984), ez a sok kutatót foglalkoztató témacsoport annál is inkább jelentős volt, mert a szakma hagyományait és problémáit tárta fel a tisztázás szándékával, s a tudományág belső készítésre megindult reflexiók folyamatáról tanúskodott. Közben nagy ütemben folytak a 20. századi kutatások is, ezek teljességét itt a Szabó Lőrincről szóló munkáktól a Weöresről szólóig még a könyvészeti adatok felsorolásának szintjén sem lehet összefoglalni. Rába

György Babits Mihály költészete 1903–1920 (Bp., 1981) című munkáját mégis ki kell emelnünk közülük, mert ez a tudományos szempontból nagyszabású munka mintegy reprezentálja, hogy a korszak már a modern irodalom kutatására is ideológiai prekonceptciók nélkül adott lehetőséget.

Ez a lehetőség mégsem mindig valósult meg, mert újra és újra felbukkantak hatalmi státussal megtámogatott konzervatív-dogmatikus vélemények. A fejlődést elősegítő, tisztázó viták helyett – mint amilyenek a 60-as évek realizmus-vitái voltak – ideologizáló viták robbantak ki személyes hadállások körül, s nem segítették, hanem hátráltatták néhány alapvető történeti kérdés megoldását. Nem előrevitték, hanem visszavetették a kutatást egy-két területen. Ez történt a Petőfi-kutatásokkal. A 150 éves évforduló előtt impozáns eredmények születtek, s ezek nyomán kezdett körvonalazódni egy korszerű Petőfi-kép, mely egyszersmind a reformkor, a romantika, a népiesség és még számos egyéb kérdés összefüggéseire is rávilágított volna.⁵⁹ 1974-ben azonban polémia támadt Lukácsy Sándor és Pándi Pál között a Petőfit ért szellemi-ideológiai hatások körül, s ez a látszólag mikrofilológiai téma egyszerre átideologizálódott s az a látszat keletkezett, hogy már-már a marxista álláspont tudománypolitikai, hatalmi státusa forog kockán.⁶⁰

A korszak jellegzetességeihez tartozott, hogy nem prekoncipiált vita volt ez, hanem „posztkoncipiált”, utólagosan megideologizált vita. Túlmegy e tanulmány keretein, hogy leírja azt a korabeli állapotot, amelyet már nem a túlideologizálás, hanem éppen ellenkezőleg, az ideológia-hiány jellemzett: ekkor már nem létezett stratégiai elképzelés az ideológia területén, amelynek alapján prekoncipiálni lehe-

tett volna vitákat. A gazdaságirányítási rendszer tervezett reformja a 60-as évek második felében alkalmat adhatott volna a magyar viszonyok valóságára épülő ideológia kifejtésére, ez azonban nem történt meg. A távlatos elvi álláspontot napi taktikázás és személyekhez kötött pozícióvédelem helyettesítette. A legbelső körhöz tartozók még a legszorosabb értelemben vett szakmai részlettemákban sem maradhattak alul, mert ez a hatalom alulmaradását jelentette volna. Így Pándi személyén keresztül a vita túlterjedt a szakmai kereteken és álideológiai státuskérdéssé vált. Külön tanulmányt igényelne annak bemutatása, hogy e rosszízű vita mennyiben járult hozzá ahhoz, hogy a 70-es évek második felében megtorpantak a Petőfi-kutatások és máig nem nyerték vissza az évforduló előtti lendületüket.

Szélesebb körű és nagyobb horderejű volt az a vita, amely a Petőfi-vitával körülbelül egy időben folyt Pándi és Király között. Jelentőségét növelte, hogy ez a belső körön belül támadt, s nem a hatalmi státus vélt védelmét szolgálta, hanem vélt kisajátítása körül játszódtott. Indulati reagálásból, érzelmi állásfoglalásból, bizalmatlanságból, gyanakvásból keletkezett, s már kirobbanása után, fokozatosan öltött artikulált ideológiai formát.⁶¹ Ebben a formában a Molnár Erik és Mód Aladár között már az 1960-as évek óta tartó történész-vita irodalomtörténeti kiágazásaként jelent meg. Csakhogy a történettudomány e vita révén – a Molnár Erik-vonalon haladva – megindult a tartalmi korszerűsödés irányában, de ennek az irodalomtörténeti-ideológiai vitának egyik vitaoldala sem vezetett a szakma korszerűsödéséhez. A korszerűsödést azok szolgálták, akikkel szemben nagy egységben léptek föl mindketten: azok a fiatalabb nemzedékek, akik a középiskolai irodalom-tankönyvek

megújítására törekedtek és azok, akik az ún. „hetedik” köteten dolgoztak akkor már egy évtizede. Az 1970-es évek második felétől tartó tankönyvvitáról már dokumentumkötet készült,⁶² ezért erre nem szükséges itt kitérnünk, meg kell azonban vizsgálnunk a mindenfelől sok ellenkezést kiváltott „hetedik” kötet ügyét.

[Következő számunkban folytatjuk.]

- 1 FARKAS Gyula, *A magyar szellem felszabadulása*, Bp., é. n. [1944], 121–134.
- 2 MARGÓCSY István, *Pápay Sámuel és literatúrája*, It 1980, 388.
- 3 Legutóbb: SZALAI Anna, *Pályakezdő évek Pest-Budán. Horvát István és íróbarátai 1800–1815*, Bp., 1990. Sok idevonatkozó anyag van TAXNER-TÓTH Ernő könyvének első fejezeteiben. T-T. E., *Kölcsey és a magyar világ*, Bp., 1992.
- 4 TOLDY Ferenc, *Esztétikai levelek Vörösmarty Mibály munkáiról = A magyar kritika évszázadai*, szerk. SÓTÉR István, *Irányok*, Bp., 1981, 1. k., 160.
- 5 RIEDL Frigyes, *A magyar irodalom főirányai*, Bp., 1910, 130–131.
- 6 Különösen, amikor arról írt, hogy a kozmopolita irodalom külszíne ellenére kevésbé európai, mert formálissá koptatja az európai örökséget – BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Bp., 1978, 1. k., 376–377.
- 7 Nyugat, 1910, 1. k., 193.
- 8 Szenci Molnár zsoltárfordításaival kapcsolatban írta 1928-ban. „Nem ismerem durvább nyelverőszakot, mint jambusdrámáink sima gépezete, amikor kérlelhetetlenül maga alá tapossa a lázadó hangszúlyt. Többre becsülöm Bánk bán zökkenő s hangszúllyal is megzökkenítő dikcióját Vörösmarty drámai nyelvénél. Ebben a nyelvben van valami diadalmas fiatalság, a reformkor fiatalsága, de ha sokat olvasol belőle, visszakíváncozol a ritmikájukban mélyebben magyar költők munkáihoz”. NÉMETH László, *Az én katedrám*, 1969, 94–95.
- 9 TELEKI József, *A régi és új költés különbségeiről*, Tudományos Gyűjtemény, 1818, 2. k., 48–73.
- 10 „A túlzók vagy az egyik vagy a másik *fajta költészetet* [...] egyáltalán nem tartják költészetnek [...]” BABITS Mihály, *i. m.*, 1. k., 161.

- 11 Érdekes, hogy az akadémiai kézikönyvnek a századelő korszakát tárgyaló 5. kötetében, mely 1965-ben jelent meg, Czóbel Ernőnek a neve sem fordult elő, holott akkor már ismeretes volt a java tanulmányait egybefoglaló kötet: CZÓBEL Ernő, *Válogatott írásai*, Bp., 1963.
- 12 Lukácssal kapcsolatban erről bővebben írtam. K. Z., „Zrínyitől Adyig, ... József Attiláig”. *Lukács György magyar tanulmányai 1945-ig*, Jelenkor 1985, 4. sz., 5. sz., 6. sz., 371–379, 471–479, 566–574.
- 13 HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin, *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*, Bp., é. n. [1947].
- 14 Németh Lajos írt arról, hogy a nagybányaiak idején a magyar festészet modernebb volt az irodalomnál. (NÉMETH Lajos, *Adalékok a századforduló magyar irodalma és képzőművészete kapcsolatához*, ItK 1963, 44–54.) Gondolatmenetét érdemes volna folytatni és megvizsgálni, hogy a 20. század periódusaiban is – legalább az eszköztechnikát illetően – nem járt-e a festészet az irodalom előtt. S meg kellene vizsgálni, hogy a mai irodalomtörténetben és kritikában feltűnő fogalmak milyen kapcsolatban vannak újabb művészettörténetünk és műkritikánk fogalmaival.
- 15 Vö. STANDEISKY Éva, *A kommunisták József Attila-képe a felszabadulás után – 1945–1948*, It 1985, 825–851.
- 16 LUKÁCS György, *Az absztrakt művészet magyar elméletei*, Forum, 1947, 9. sz., 715–727.
- 17 Lukács a marxista világnézet terjesztését és oktatását már 1946-tól erőteljesen is szorgalmazta (vö. TÓTH István, *Lukács György művelődéspolitikai nézetei a koalíciós korszakban (1945–1948)* = *Az élő Lukács*, szerk. SZIKLAI László, Bp., 1986, 295–296), 1948 őszén pedig Révai azt kívánta, hogy Lukács koncepcióját következetesen hajtsák végre a kultúrpolitikában. (Erről: SZERDAHELYI István, *Lukács György*, Bp., 1988, 200.) Lukács éppen ekkor tartotta előadását az irodalomtörténet szükséges revíziójáról.
- 18 LUKÁCS György, *A magyar irodalomtörténet revíziója* = *Uő, Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., 1970, 491–513. Eredetileg a Forum hasábjain jelent meg 1948-ban.
- 19 Az ellentétes véleményekre vö. Georg LUKÁCS, *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, Frankfurt am Main, 1981, 185–191; HERMANN István, *Lukács György élete*, Bp., 1985, 166–167; ZOLTAI Dénes, *Egy írástudó visszatér, Lukács György 1945 utáni munkásságáról*, Bp., 1985, 53; POSZLER György, *Az évszázad csapdái. Tanulmányok Lukács Györgyről*, Bp., 1986, 114–116.

- 20 Ilyen mondatokat lehetett olvasni: „A társadalmi-politikai átalakulás következtében ugyanis, amelynek most cselekvő részesei vagyunk, egyszerűen a múltat is másképp látjuk, mint eddig. Rájöttünk, hogy múltunkat eddig a birtokos-nemesi osztály érdekeinek megfelelően teljesen meghamisítva mutatták be nekünk, nem tudunk róla semmit, s amit tudunk, rosszul tudjuk [...] Ha azt akarjuk, hogy múlt irodalmunk megint érdekessé váljon számunkra, át kell világítani mai történetiszemléletünk fényével [...] Valahányszor egy új tudományos felfogás áthatja gondolkodásunkat, hazugnak, üresnek érezzük a világ oly ábrázolását, amely e felfogás nélkül jött létre [...] Még inkább így van ez ma, amikor a történelmi materializmus forradalmasította szemléletünket.” KOM-LÓS Aladár, *Az új magyar irodalomtörténetírás körül*, Csillag, 1948, 7. sz., 53–54.

- Az irodalomtörténet-írás átértékeléséről és szemléleti fordulatról van szó. Magának az irodalomnak az átértékelése már korábban megkezdődött a Lukács–Révai-koncepció jegyében, s nemcsak ilyen naív általánosságban fogalmazódott meg ebben az időszakban, hanem konkrétan, s főként a közelebbi múlttal kapcsolatos irodalomtörténeti kérdéseket illetően a később gyakorlattá váló kirekesztés mozdulatával jelent meg. Ezek közé tartozott Szabó Árpád Kosztolányiról mint „a reakciós polgári ideológia” képviselőjéről szóló két írása és Illyés elleni támadása. (SZABÓ Árpád, *Polgári költészet – népi költészet*, 1. *Kosztolányi*, Valóság, 1946, november, 1–24. 2. *Illyés Gyula*, Valóság, 1947, január, 11–27; *Írástudóknak való*, Valóság, 1947, március, 199–207.) S ezek közé tartozott Szigeti Józsefnek a Nyugat második és harmadik nemzedékét megtámadó írása. (SZIGETI József, *Magyar líra 1947-ben*, Forum, 1947, 737–762.)
- 21 Az irodalomtörténet-írás feladata lett volna, hogy a jelen és közelmúlt irodalmára és irodalmi életére vonatkozó kritikai-ideológiai vélemények szellemében értékelje át a magyar irodalom egész történetét és dolgozza ki az ún. forradalmi fejlődés „vonalát”. Erre vonatkozóan a Lukács-vita után már nem is Lukács véleménye volt alapvető, hanem Révai *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* c. tanulmánya. Ez éppen a Lukács-vitával kapcsolatban fogalmazta meg az irodalomról akkor helyesnek tartott pártálláspontot. (RÉVAI József, *Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1950, 283–318.) Ezt visszhangozta – Révainál durvábban és kulturálatlanabban – Darvas József a Magyar Írók Szövetsége első kongresszusán: „A más területeken megvert s lépésről-lépésre visszaszorított reakció a kulturális élet területén élt s tenyésztett legtovább, a »romlás virágainak« s egyben az ellenséges irányzatoknak legkülönbé-
lébb változataival. Irodalmi életünkben, íróink gondolkodásában a

- Horthy-rendszer éveiben nagy rombolást végzett a fasiszta fertőzés is és sokféle burzsoá irodalmi irányzat is, Babitsék *l'art pour l'art*-jától Máraiék álhumanista, kozmopolita dekadenciájáig. [...] Sőt egyes, a múltban »ellenzéki« burzsoá irányzatok átmenetileg hangadó szerephez jutottak az irodalmi életben. Babitsék *l'art pour l'art* szemlélete [...] tovább élt [...] az »Újhold« című folyóirat körül. [...] Régi névvel, de valójában a megváltozott helyzethez képest új szereppel feléledt a népi írók folyóirata, a Válasz, programjában a szegényparasztság irodalmi érdekképviselését vállalván. E program, ha kimondatlanul is, a munkásosztály vezetőszerepének tagadása volt, – národnyik program [...] Egy ideig irodalmi fórum tudott lenni a »Kortárs« is, az irodalmi szociáldemokratizmus folyóirata, a weimari irányzat fölmelegített jelszavaival [...] buzgó szálláscsinálója volt a nyugati kozmopolitizmus legrohadtabb, leghaladásellenesebb irányzatainak [...]» Csillag, 1950, 5. sz., 517.
- 22 AGÁRDI Péter, *Fejezetek a felszabadulás utáni magyar irodalomtörténetírás történetéből*, Literatura, 1975. 2. sz., 41.
- 23 Ugyanakkor a nagyközönség számára készülő szövegkiadások ettől az időtől kezdve még hosszú évtizedekig gyakran politikai célzatú csonkításokkal jelentek meg, sőt tudományos szöveggondozásokban is előfordult ilyesmi. Erről: SZÖRÉNYI László: *Szöveggondozás – magyar módra* = Uő, „*Multaddal valamit kezdeni*”, Bp., 1989, 250–278.
- 24 A kongresszus teljes anyagát kiadták. A *realizmus kérdései a magyar irodalomban*, sajtó alá rend. KLANICZAY Tibor, Bp., 1956.
- 25 Uo., 63.
- 26 Uo., 312.
- 27 Uo., 236–241.
- 28 Uo., 494.
- 29 RÓNAY György, *Petőfi és Ady között*, Bp., 1958.
- 30 KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Bp., 1959.
- 31 WÉBER Antal, *A magyar regény kezdetei*, Bp., 1959; CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*, Bp., 1960.
- 32 KLANICZAY Tibor, *Reneszánsz és barokk*, Bp., 1961; SZAUDER József, *A romantika útján*, Bp., 1961.
- 33 Ez utóbbiak közül különösen az *Álláspont. Tények és új lehetőségek*, Bp., é. n. [1929] és a *Napjaink átértékelése*, Bp., 1934 volt nyíltan kommunistaellenes.
- 34 A „népi” írókról. Az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő kulturális elméleti munkaközösség állásfoglalása, Társadalmi Szemle, 1958, 6. sz., 38–69.
- 35 L. erről részletesen: N. PÁL József, *A népi írókról szóló állásfoglalás és*

- történeti-ideológiai háttere, Válasz évkönyv II., szerk. MEDVIGY Endre, Bp., 1989, 171–200.
- 36 Az első tárgyszerűnek nevezhető nagyobb és átfogó igényű munka még a hazai politikai korlátozottságtól mentes nyugati emigráció körében is csak sokkal később jelent meg: BORBÁNDI Gyula, *A magyar népi mozgalom*, New York, 1983. (Ennek rövidebb, első német változata: Uő, *Der ungarische Populismus*, München, 1976.) Természetesen számos értékes részlettanulmány született idehaza is, ezek felsorolására itt nem vállalkozhatom, csak VARGA Rózsa és PATYI Sándor bibliográfiai feldolgozását említem meg: *A népi írók bibliográfiája*, Bp., 1972.
- 37 „A két háború közötti irodalomnak volt egy polgári öröksége is. A Nyugat-mozgalmat a demokratikus polgári radikalizmus hozta létre [...] A vulgarizáló irodalomtörténetírás, – mit sem törődve a történeti tényekkel, – lebecsülte ezeket a polgári törekvéseket, s irodalmunknak olyan óriásait, mint Babits Mihály, mint Kosztolányi Dezső, mint Tersánszky J. Jenő, mint Szabó Lőrinc, Laczkó Géza értékük alá becsülte s a polgári önkritika olyan jeleseiről, mint Zsolt Béla, Márai Sándor, Hevesi András, Kolozsvári Grandpierre Emil, Fenyő László, Sőtér István, Szentkuthy Miklós hallgatott, olyan tisztaságuk okán magános alakokat, mint Kuncz Aladár, Berda József, Füst Milán, Weöres Sándor észre sem vett. BÓKA László, *A magyar irodalom története a két világháború között 1919–1945*, Bp., 1957, 29–30. = Uő, *Válogatott tanulmányok*, vál. és szerk. SIK Csaba, Bp., 1966, 1126.
- 38 BÓKA László, *A magyar irodalom története a XX. században*, Bp., 1959, 26–66 és 68–105. (Ez és az előbbi jegyzetben említett munka egyetemi jegyzetként jelent meg, ez utóbbinak más kiadása nincs is.)
- 39 ILLÉS László, *A magyar proletárirodalom hagyományairól*, Kortárs, 1959, 263–267.
- 40 SZABOLCSI Miklós, József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. Kísérlet, (1958) = Uő, *Költészet és korszerűség*, Bp., 1959, 52–94.
- 41 KLANICZAY Tibor, SZAUDER József, SZABOLCSI Miklós, *Kis magyar irodalomtörténet*, Bp., 1961, 269–459. Készülésének dátumáról l. SZABOLCSI Miklós, *Hogyan írtunk, hogyan írtunk irodalomtörténetet?* Alföld, 1991, 5. sz., 52.
- 42 A folyóirat történetét részletesen meg kellene írni: a 60-as évek szellemi életének fontos mozzanataira derítene fényt. Itt csak néhány adatot tudok közölni, a 45. jegyzetben pedig egy-két szerkesztéspolitikai összefüggésre hívom fel a figyelmet. A Kritika három intézmény organumaként indult, az MTA Irodalomtudományi Intézete, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság és a Magyar Írószövetség neve szerepelt gazdájaként. Élén szerkesztőbizottság állt: Czine Mihály, Darvas József,

Illés Endre, Kiss Lajos, Kovács Kálmán, Mesterházi Lajos, Nyíró Lajos, Sötér István, Szabolcsi Miklós. A szerkesztőbizottság először 1964 januárjában változott, amikor Illés Endre kivált belőle (főltehetően egy Czineével folytatott kritikai vitája miatt), aztán 1966 októberében két taggal bővült, Nagy Péterrel és Simó Jenővel. 1968 januárjában újra átalakult, a korábbiak közül csak Darvas, Nagy Péter, Nyíró, Sötér és Szabolcsi maradtak benne, de belekerült Zoltai Dénes. Szeptemberben kivált Nagy Péter, 1971 januárjában pedig Zoltai Dénes. (Nagy Péter kiválását az magyarázta, hogy főszerkesztője lett az 1969-ben újraindított Irodalomtörténetnek. A Kritika – már idézett beköszöntője szerint – a régi és akkor, 1963-ban megszüntetett Irodalomtörténet folytatójának is tekintette magát, hiszen 1912 óta az volt az Irodalomtörténeti Társaság lapja, s a Társaság intézményi háttérként végig, tehát az It újraindulása után is fel volt tüntetve a behajtott borítón.) A lapot felelős szerkesztőként 1963. szeptemberi első számától kezdve 1971 decemberéig, az utolsó számig Diószegi András jegyezte. Mellette ugyancsak végig szerkesztő volt Wéber Antal, aki korábban Bóka mellett szerkesztette az It-t. 1968 januárjában szerkesztővé nevezték ki Almási Miklóst is. Belső munkatárs eleinte kettő volt: Béládi Miklós és Imre Katalin. 1966 februárjában eltűnt Imre Katalin neve és februárban és márciusban csak Béládi neve volt kiírva. 1966. áprilistól belső munkatársként jegyezték Szabó B. Istvánt, 1967. márciustól belső munkatárs lett e sorok írója. 1968 januárja és 1970 szeptembere között nem tüntették fel a belső munkatársakat, 1970-től ismét szerepelt a három belső munkatárs, de az Intézetből időközben eltávozott és más munkakörbe került Szabó B. István helyét Pomogáts Béla vette át. A névváltozások egy része közvetlenül összefüggött a lap körüli szerkesztéspolitikai harcokkal.

43 *Köszöntjük az olvasót!*, Kritika, 1963, 1. sz., 3.

44 DIÓSZEGI András, *Megmozdult világban*, Bp., 1967, 7–27.

45 A képlet bonyolultabb volt az itt elmondhatónál. A Kritika 1963-ban az Irodalomtörténet átalakításaként jött létre. Úgy gondolták, hogy a két irodalomtörténeti szakfolyóirat közül az egyikből szélesebb profilú lapot kell csinálni a Voproszi Lityeraturi mintájára, más szóval olyan lapot, amely egy Lukács-mentes realizmus és egy szovjet típusú, posztzsdanovista irodalom-ideológia propagálója lesz. Az ItK és az It közül – többek között – azért esett a választás az It-re, mert szerkesztője, Bóka körül személyi ellentétek hálója is szövődött. Mint már írtam, a Kritika nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, de közben a magyar pártirányítás ideológiai és tudományirányítási szövetségi politikája is változásokon ment át. Ezekben fontos szerepet töltött be a Lukács-hoz fűződő viszony. Míg az erre a területre vonatkozó szovjet ideológia (és

mintának állított Voproszi Lityeraturi) végig élesen Lukács-ellenes volt, az Aczél-féle magyar kultúrpolitika a 60-as évek második felében már igyekezett megnyerni céljainak Lukácsot és a Lukács-iskolát. Ebből a szempontból pedig kínos volt e változó vonal számára a lap Lukács-ellenessége, s ezt felszámolandó került a szerkesztőségbe 1967–68 fordulóján Almási Miklós. Almási azonban nem állta útját az Intézet és a Kritika nem-lukácsista modern kísérletezéseinek, csak igyekezett rendszeresen szerepeltetni a hasábocon a Lukács-iskolát és a késő-lukácsi filozófia problematikáját.

Mire azonban ez bekövetkezett, addigra a Lukács-iskola „kemény magja” az 1968-as cseh események következtében kezdett minden korábbiánál élesebben szembefordulni a Kádár-rendszerrel. Most már az ő szerepeltetésük is kínossá vált a politika számára. Ebben a helyzetben a legbelső hatalmi körhöz tartozók közül időlegesen bajba került Király, aki éppen a népi tábor és a Lukács-kört igyekezett egybehekíteni azokban az években (az Ady-monográfia 1970-ben megjelent első két kötete lényegében erről szólt), ezenkívül elkezdődött évekig tartó vitája Pándival. Rényi állandó frontszolgálatot teljesített a Népszabadságnál, Nagy Péter viszont egy rövid színházvezetési korszakot kivéve ügyesen kibújt a nyílt szerepvállalások alól (vagy szerencsésen megúszta ezeket), s a külvilág felé látszólag beérte az 1969-ben újraindított Irodalomtörténet szerkesztésével. Maradt Szabolcsi és Pándi. Szabolcsi nem szerepelt elég jól, mint intézeti ügyvezető igazgató nem volt képes (eredendő modernista vonzódása révén talán nem is igazán akarta) megrendszabályozni a Kritikát. A beszűkült mozgástérben a legfelső kultúrpolitika úgy gondolhatta, hogy egyedül Pándi Pál lehet alkalmas egy olyan „másik” Kritika szerkesztésére, amely se az irodalomtörténeti modernizmust (mint nem kívánatos liberalizációt és eszmei-ideológiai pluralizmust), se a szovjet posztzsdanovizmust (mint kétségtelen restaurációt), se a népi ideológiát (mint nacionalizmus-veszélyt), se pedig a Lukács-iskola protestáló szárnyát nem követi, hanem megpróbál kialakítani egy sajátos „ötödik utat”. Hogy ez mennyire sikerült és mennyire nem, annak megvizsgálása ugyancsak meghaladja ennek a tanulmánynak a kereteit.

Mint ahogy azt is csak ebben a jegyzetben tudom fölvetni, hogy a „rég” Kritika eredeti szerkesztéskonceptiója sem volt egységes. Imre Katalin a dogmatikus restaurációt képviselte, mintegy „balról” tért el Diószegi elképzeléseitől. Béládi viszont a népi írók tradícióját követőket próbálta nem is felsorakoztatni, hanem elvezetni a modern irodalmi törekvések megértéséhez. A népiség és modernség valamilyen egyesítése volt kimondott-kimondatlan célja. Miközben Illyés és Németh

László értékeiről írt, Mészöly Miklós támogató, pártoló kritikusa volt, s bizalommal fordultak hozzá a modern irányokban kísérletező fiatalabb írók is. Abban a szándékban, hogy a népi tradíciót be kell építeni a jelenbe, rokona volt Király törekvéseinek, de élesen eltért tőle a tekintetben, hogy hová akarta beépíteni. Király a pártpolitikával és a lukácsi esztétikával, Béládi az egyre erőteljesebben bontakozó modernséggel kívánta egyeztetni ezt a hagyományt.

- 46 A romániai magyar irodalom történetét eredetileg Czine Mihály írta volna meg, el is készült vele, de ideológiai okokból nem az ő összefoglalása került be a kötetbe, hanem egy munkaközösség által készített anyag került közlésre.
- 47 Csak két jellegzetes véleményt idézek. „Az irodalomtörténet legújabbkori, az ötvenes évek elejére tehető szerepelefántiázisa, majd erre következő szavahihetőségi válsága abból származott, hogy mint szaktudomány feladta önelvűségét, ideológiai tudománnyá fejlesztette önmagát – ami egymagában még nem lett volna baj –, de ezáltal alkalmassá tette magát arra is, hogy igazoljon nem annyira egy történetfilozófiát, mint inkább egy történetpragmatikai fejlődésmodellt. Ennek a fejlődésgondolatnak legfőbb ismertetőjegye az volt, hogy megmásíthatatlan szükségyszerűséggel képviselt egyfajta társadalomfejlődési célképzetet. Az irodalomtörténet önnön szerepkörének kiterjesztését könnyűszerrel elérte, csupán át kellett vennie a történelmi materializmus néhány alaptételét. [...] A hatkötetes irodalomtörténet jelentősége abban állt, hogy leszámolt ezzel a történetfilozófiával, bár nem elég következetesen [...]” BÉLÁDI Miklós, *Az irodalomtörténet válsága – az irodalomtudomány megújulása*, Literatura, 1983, 1–4. sz., 56–57. Egy másik vélemény évekkel később: „A magyar irodalom története I–VI. (1964–66), az újabb magyar irodalomtudománynak ez a grandiózus torzszülöttje ugyan már erősen liberalizált koncepció eredménye volt, de lényegében azt a Lukács meghirdette revíziót hajtotta végre, amely az irodalom szociális és ideológiai lényegmeghatározására épült.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új történetiség esélyei. A mai irodalomkutatás szellemi helyzetéről*, Alföld, 1990, 3. sz., 86.
- 48 Szerdahelyi István, aki a realizmus-viták három hullámát különböztette meg, arról írt, hogy a realizmus fogalma 1966 után már nem szerepelt a nézetek ütközőpontjában. Uő, *A magyar esztétika története, 1945–1975*, Bp., 1976, 215.
- 49 „Klanczay Tibor tanulmányai azért tekinthetők a realizmus viták lezárásának, mert innen az utak elváltak. Körülbelül ettől az időszaktól a magyar irodalomtudományban és stilisztikában fokozatosan elterjedt, majd a hetvenes évektől általánossá vált a realizmus történeti, stílus-

irányzatként való értelmezése, míg a marxista esztétikában tovább élt a lukácsi nagyrealizmus koncepció és a szocialista realizmus mint módszer felfogás.” MÉSZÁROS Sándor, *A realizmus, szocialista realizmus – az 1945 utáni stílustörténeti kutatások tükrében*, It 1990, 1. sz., 104.

- 50 SZABOLCSI Miklós, *A nemzetközi avantgárd*, Kritika, 1967, 12. sz., 3–13; Uő, *Jel és kiáltás*, Bp., 1971. Itt kell megjegyezni, hogy ezekben az években a magyar irodalom avantgárd törekvéseinek minél teljesebb filológiai feltárásában Bori Imrének volt legnagyobb szerepe. Ő volt az, aki nem a szocialista hagyományt, nem a Nyugatot, nem is a népi mozgalmat állította a 20. századi magyar irodalom középpontjába, hanem az avantgárdhoz való viszonyt tekintette a történeti értékelés mércéjének. Ő persze az akkori Jugoszláviában egészen más kultúrpolitikai meghatározottságok között dolgozott, mint a hazai kutatók, de erre és munkáinak bővebb tárgyalására itt nem tudok kitérni.
- 51 Összefoglaló eredménye csak később jelent meg: BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Bp., 1977.
- 52 Evvel kapcsolatban három tanulmánykötetet kell különös hangsúllyal megemlíteni. *Formateremtő elvek a költői alkotásban*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1971. (A kötet az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottság 1968. november 14–15-i vitaülésén elhangzott előadások és hozzászólások anyagát közölte. A vita két vers elemzéséről folyt: Babits: *Ősz és tavasz között*, Kassák: *A ló megal a madarak kirepülnek*. Az ülésen előadást tartott, illetve hozzászólott: Baránszky-Jób László, Barta János, Bernáth Árpád, Bojtár Endre, Csanády András, Csúri Károly, Gáldi László, Hankiss Elemér, Kabdebó Lóránt, Kanyó Zoltán, Kászonyi Ágota, Kecskés András, Kovalovszky Miklós, Kuczka Péter, Lukácsy Sándor, Martinkó András, Miklós Pál, Németh G. Béla, Papp Ferenc, Péczely László, Pirnát Antal, Rába György, Simonics Péter, Soltész Katalin, Szabolcsi Miklós, Szathmári István, Szegedy-Maszák Mihály, Széles Klára, Szőrényi László, Tamás Attila, Török Gábor, Újfalussy József, Ungvári Tamás, Veres András, Vitányi Iván, Voigt Vilmos, Wacha Imre, Zemplényi Ferenc.); *A novellaelemzés új módszerei*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1971. (Az 1970. április 9–11-én tartott szegedi novellaelemző konferencia anyaga. A konferencián felszólalt: Baránszky-Jób László, Bécsy Tamás, Benkő László, Bernáth Árpád, Csúri Károly, Fejér Ádám, Gáldi László, Halász László, Horányi Özséb, Kászonyi Ágota, Kelemen János, Kelemen Péter, Kiss Antal, Kiss Endre, Martinkó András, Mérei Ferenc, Nagy Márta, Návai Anikó, Pomogáts Béla, Seres József, Szabolcsi Miklós, Szávai István, Szegedy-Maszák Mihály, Szekér Endre, Tamás Attila, Terestyéni Tamás, Karol Tomiš, Vitányi Iván, Voigt Vilmos,

Zsilka Tibor.); *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszáról*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., 1972. (A kötetben szerepel: Korompay János, Szegedy-Maszák Mihály, Szörényi László, Újhelyi Mária, Vajda András, Veres András, Zemplényi Ferenc egy-egy verselemzése.)

- 53 „A hatvanas évek második fele: a magyar irodalomtudomány egyik legtermékenyebb időszakának hajnala. S itt mostmár az irodalomtudomány fogalmát kell használnunk, amely tágabb a műelemzés és az irodalomtörténet kategóriájánál, s hogy jelezhessük vele: ezeknek az esztendőeknek és a tudományszak megújulásának döntő, meghatározó eseménye végül nem különféle szemléletű műelemző módszerek elterjedése, hanem az irodalomtörténet diszciplináris átalakulása, az irodalomtörténet irodalomtudománnyá való átfejlődése volt [...] A hatvanas években Hankiss Elemér, Király István, Kovalovszky Miklós, Miklós Pál, Németh G. Béla, Nyíró Lajos, Szili József, Tamás Attila, Török Gábor elemzése, J. Soltész Katalin, Nemes István stilisztikai jellegű művei, Petőfi S. János elméleti tanulmányai jelezték azt is, hogy az új módszerek bevezetése, a velük folyó kísérletezés túlnő a szakmai részletkérdéseken, s a tudomány egészét érinti. Erre mutatott rá Szabolcsi Miklós is, *A verselemzés kérdéseibe* (1968) című könyve több pontján. *Eszmélet*-elemzése az egyik első próbálkozás volt a szöveg mélyebb megértésére, a struktúra szabályszerűségei kutatására és történeti jellegű eljárásoknak az egyesítésére, egyidejű alkalmazására. Szabolcsi azt a kérdést tette fel, ami aztán majd lépten-nyomon elhangzik, hogy lehetséges-e a strukturalista módszereket, amelyek a szinkronikus szemléletet ismerik el, valamilyen módon közel vinni, egyesíteni a genetikus-diakronikus módszerrel? [...] Az, hogy a műelemzés és a vele összefüggő elméleti kérdések tisztázása mily sürgető feladata lett a magyar irodalomtudománynak, fölöttébb hatásosan szemléltette *Az el nem ért bizonyosság* című tanulmánykötet. [...] Az előrelépés abban állt, amit Németh G. Béla kiemelt: új elemzési módszereket nem elvontan kell alkalmazni, mintegy deduktív hálóként a művekre ráteríteni, hanem össze kell kapcsolni őket az alkotások egyéni sajátosságaival. A formaelemzést alá kell rendelni a célnak: a mű megértésének és ennek érdekében kell történeti tényezőket is figyelembe venni. [...] a mű mint a világkép része, mint történelmi dokumentum és mint strukturális egész, amely sohasem azonos a pusztá tartalommal, a logikai-pragmatikai értelemmel – ezt a felfogást Király István a magyar irodalomtudomány mindeztáig legnagyobb méretezett költőmonográfiájában is érvényesítette. [...] *Az Ady Endre* folytatása, az *Intés az őrzőkhöz* (1982) még határozottabb formában

képviseli a világgépelemzés időszerűségének gondolatát, amely nem más, mint az irodalomtörténet-írás korszerű elméleti, poétikai, műelemzési alapokra helyezése.” BÉLÁDI Miklós, *Az irodalomtörténet válsága – az irodalomtudomány megújulása*, Literatura, 1983, 1–4. sz., 57–60.

- 54 Az 1982-ig sajtó alá rendezett AILC-akták tanúsága szerint 1961 után az egyes kongresszusokon a következők vettek részt előadással: 1964 Fribourg: Bán Imre, Hankiss Elemér, Hopp Lajos, Nyíró Lajos, Vajda György Mihály; 1967 Belgrád: Hankiss Elemér, Illés László, Köpeczi Béla, Miklós Pál, Szabolcsi Miklós, Voigt Vilmos; 1970 Bordeaux: Illés László, Köpeczi Béla, Nyíró Lajos, Rév Mária, Sótér István, Szabolcsi Miklós, Vajda György Mihály; 1973 Montreal–Ottawa: Hankiss Elemér, Klaniczay Tibor, Köpeczi Béla, Nagy Péter, Nyíró Lajos, Rév Mária, Sziklay László, Szabolcsi Miklós, Szegedy-Maszák Mihály, Szili József, Vajda György Mihály, Voigt Vilmos; 1976 Budapest: Egri Péter, Gyenis Vilmos, Halász Mária, Illés László, Kéry László, Köpeczi Béla, Kretzoy Sarolta, H. Lukács Borbála, Nagy Péter, Németh G. Béla, Németh Jenő, Nyíró Lajos, Radó György, Rév Mária, Rozsnyai Bálint, Sargina Ludmilla, Sótér István, Szabolcsi Miklós, Szegedy-Maszák Mihály, Szenczi Miklós, Sziklay László, Szili József, Vajda György Mihály, Veres András, Voigt Vilmos; 1979 Innsbruck: Egri Péter, Kenyeres Zoltán, Köpeczi Béla, Kulin Katalin, Nyíró Lajos, Pál József, Rév Mária, Szabolcsi Miklós, Szegedy-Maszák Mihály, Szilárd Léna, Vajda György Mihály; 1982 New York: Karafiáth Judit, Klaniczay Tibor, Nyíró Lajos, Vajda György Mihály.
- 55 A magyar részvétel jelentőségére vall, hogy a köteteket az Akadémiai Kiadó bocsátja közre. Az eddig megjelent következő kötetek szerkesztésében, illetve fejezeteinek megírásában vettek részt magyar kutatók: *Expressionism as an international literary phenomenon*, ed. Ulrich WEISSTEIN, Bp., 1973: Szabolcsi Miklós, Vajda György Mihály; *Le tournant du siècle des lumières 1760–1820*, dir. György M. VAJDA, Bp., 1982: Bojtár Endre, Csetri Lajos, Fried István, Kajtár Mária, Kosáry Domokos, Kovács József, H. Lukács Borbála, Sárközy Péter, Szegedy-Maszák Mihály, Szenczi Miklós, Sziklay László, Szörényi László, Tétényi Mária, Vajda György Mihály, Voigt Vilmos, Vujcsics Sztoján; *The symbolist movement in the literature of European languages*, ed. Anna BALAKIAN, Bp., 1982: Németh Lajos, Pór Péter, Szabolcsi Miklós, Vajda György Mihály; *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, dir. Jean WEISGERBER, vol. 1. *Histoire*, Bp., 1984: Bojtár Endre, Béládi Miklós, Szabolcsi Miklós; *Époque de la renaissance*, 1. *L'avenement de l'esprit nouveau (1400–1480)*, dir. T. KLANICZAY, Eva KUSHNER, André STEGMAN, Bp., 1988: Bónis György, Csapodi Csaba, Hajnóczy Gábor,

- Klaniczay Tibor, Székely György; *Romantic irony*, ed. Frederick GARBNER, Bp., 1988: Szegedy-Maszák Mihály.
- 56 SÓTÉR István, *A magyar irodalom komparatista történetéről*, *Literatura*, 1982, 2. sz., 214.
- 57 SÓTÉR István, *Az irodalomtudomány dilemmája* = Uő, *Félkör*, Bp., 1979, 758–759.
- 58 SÓTÉR István, *A magyar irodalom komparatista történetéről*, i. h., 217.
- 59 A vonatkozó anyagról bibliográfiai összeállítást közölt a *Látóhatár* 1974. áprilisi száma.
- 60 A vita előzményeihez tartozott, hogy 1967-ben és 1968-ban megjelent a *Kritikában* Lukácsy Sándor egy motívumelemzésből kiinduló háromrészes Petőfi-tanulmánya, az „... és piros zászlókkal”. Ma már nehéz lenne megmondani, miért hatott frissítően ez a tanulmány abban az időben. Hiszen „balosabb” volt Pándinál, még forradalimbibbnak festette Petőfit, még kevésbé vette figyelembe romantikájának színes sokféleségét. Mégis volt benne valami ideológiai extravagancia, ami minden öndoktrinérsege ellenére a tágasság benyomását keltette, a gondolatnak a hivatalos, vagy legalábbis hivatalosnak vélt korlátozásai alól való felszabadultságát hozta, vagy egyszerűen az „ötletesség” lehetőségét érezte meg. Pándi Pált éppen hasonló kérdések foglalkoztatták azokban az években, de ő más eredményre jutott kutatásai során, s ezt adta közre eszmetörténeti monográfiájában. („*Kísértetjárás Magyarországon. Az utópista szocialista és kommunista eszmék jelentkezése a reformkorban*, 1–2. k., Bp., 1972.) Lukácsy 1973 végén összefoglalta saját véleményét és megfogalmazta kifogásait Pándi könyvével szemben (LUKÁCSY Sándor, *Petőfi: költészet és eszmetörténet*, Valóság, 1973, 12. sz., 71–78.), a cikket követően pedig írt egy további tíz íves munkát a kérdésről. Erről a munkáról az MTA vitaülést rendezett, de sem az akadémiai vita anyagát nem gyűjtötték össze és nem bocsátották közre, sem Lukácsy könyvtanulmánya nem jelent meg azóta sem. A vitáról Fekete Sándor Pándi Pál pártján állva emlékezik meg: *Rejtőzködő legendárium*, szerk. CSÁKI Judit, KOVÁCS Dezső, Bp., 1990, 112–113.
- 61 A vitát kirobbantó, 1970-ben történt nyilvános összeszólalkozásról l. Wéber Antal, Király István és Nagy Péter visszaemlékezését a *Rejtőzködő legendáriumban* (i. m., 130, 199, 218). A kiváltó ellentét azonban régebbi keletű lehetett ennél. Király 1961-ben tizenöt oldalas, tanulmányzerű kritikát szentelt Pándi Petőfi-könyvének. Tizennégy és fél oldalon át méltatta-érdemeit, de az utolsó bekezdésben fölvetett két vitapontot, s ez a két látszólag mellékes megjegyzés érzékenyen érinthette Pándi egész álláspontját, sőt a monográfiába óhatatlanul belevetített önarcképét. Király sokallta azt a hangsúlyt, amelyet „a

különbözés, a másféleség kategóriája” kapott a könyvben, s kevesellte „az otthonkeresés igényének, a harmóniavágynak” a bemutatását. Másrészt fölvetette, hogy „talán helyesebb lett volna a város olykor elvontan kezelt kulcsszava helyett a kezdődő polgárosodástól létrehívott magyar vegyesrendű értelmiség kialakulásával kötni egybe Petőfi öntudatosodó plebejus népiességét”. (KIRÁLY István, *Irodalom és társadalom*, Bp., 1976, 246.) E két árnyalatossággal megfogalmazott kifogás (a másféleség és az urbanitás Király számára negatív, Pándi számára pozitív hangsúly) hívta életre azt az indulati alapot, mely a vitát előbb-utóbb ki kellett, hogy robbantsa.

De lehet, hogy már az 1961-es cikk sem ok volt, hanem következmény. Itt azonban a feltételezések nehezen dokumentálható ingoványos területére jutunk. A népi írókról szóló pártállásfoglalást Király és Pándi készítették (Szabolcsi Miklósnak kevesebb szerepe volt benne, mint kettőjüknek), Pándi benső meggyőződéssel hittel haláláig vállalta, Király azonban szabadulni szeretett volna tőle. Ő sem tagadta meg soha, sőt nyilatkozott róla, hogy a koncepció tőle eredt (*Rejtőzködő legendárium*, 193–194.) mégis idegen volt vonzalmaitól, egész habitusától. Politikai szerepének tekintette, hogy összekötő legyen a párt és a népi irodalom között – a párt részéről. Ehhez a vonzalomhoz és ehhez a hittel átélt szerepvállaláshoz kereste az ideológiát. A vita külső burkát a nemzet, a hazafiság és az internacionalizmus kérdésköre alkotta: pedig ebben nem volt éles különbség köztük. Egyrészt Pándi is lényegesnek tartotta a nemzeti kérdést (Agárdi Péter ezt helyesen jegyzi meg: *Rejtőzködő legendárium*, 258), másrészt Király még 1972-ben is a hazafiságnak és internacionalizmusnak a párt vezetése alatt megvalósuló szintézisét hangsúlyozta (KIRÁLY István, *i. m.*, 526). Nem a hazafiság és a nemzet stratégiai megítélését tekintve volt közöttük ellentét, hanem a népi írók és általában a népi értelmiség megnyerésének és szerephez juttatásának taktikájában. Király szorgalmazta (legalábbis elvileg) nagyobb szerephez juttatásukat: nem próbálta megtagadni az 1958-as határozatot, de szeretne volna jóvátenni.

Vitájuknak elkülöníthető szakaszai voltak, címszószerűen fogalmazva a következők: 1958–1970 lappangó szakasz (nem tudjuk, a pártállásfoglalás szövegezésénél volt-e köztük nézeteltérés), már dokumentuma a fent említett 1961-es kritika, továbbá érdemes lenne egybevetni a Pándi szerkesztette Új Írás vonalát a Király szerkesztése alatti Kortárssal, tehát a két folyóirat 1962–63-as évfolyamát; 1970–1973 a kirobbant ellentét szakasza, de csak bennfentesek tudnak róla, nem publikus és nem nyílt. A vitapartnerek korabeli írásait kellene aprólékosan elemezni, hogy mi vonatkozik bennük utalásszerűen a másik álláspontjára. E szakasz

- dokumentuma pl. KIRÁLY István, *Ady és a kurucos szabadságharcos örökség*, Kortárs, 1972, 11. sz., 1748–1765; KIRÁLY István, *Nemzeti és nemzetközi a mai kultúrában*, Népszabadság, 1972. november 6., 17. 1973–1975: a vita nyílt, „lángoló” szakasza. Ide tartozik Király és Pándi akadémiai előadása 1973 májusában (KIRÁLY István, *Hazafiság és internacionalizmus*, Kortárs, 1973, 7, 8, 9. sz., 1118–1128, 1280–1290, 1476–1488; PÁNDI Pál, *Petőfi Sándorról*, Magyar Tudomány, 1973, 7–8. sz., 451–467), szeptemberben a vácrátóti tanácskozás a kérdésről (Magyar Tudomány, 1974, 1. sz., 27–55), PÁNDI Pál, *Irodalom és nemzeti tudat a reformkorban*, Új Írás, 1974, 7, 8. sz., 93–103, 85–96; KIRÁLY István, *Hazafiság és forradalmiság*, Bp., 1974; *Műhelybeszélgetés Király Istvánnal*, Készítette BÁNYAI Gábor, Népszabadság, 1974. szeptember 16., 5; *A kultúra és a modern ember*, rádióvita, vezette Eke Károly, résztvevők: Pándi Pál, Szűcs Jenő, Tőkei Ferenc, Varga Gáborné, Vaskó Mihály, Látóhatár 1974, október, 173–186; KIRÁLY István, *Tévesztett viták – valódi viták*, Népszava, 1974. november 30., 7–8; *Nyilatkozat*, (Szerkesztőség), Kritika, 1975, 1. sz., 1; POZSGAY Imre, *A fogalmak tisztázásáért. Jegyzetek Király István „Hazafiság és forradalmiság” című tanulmánykötetéhez*, Népszabadság, 1975. január 8., 7; PÁNDI Pál, *Vitában a tartós elvi egységért*, Kritika, 1975, 6. sz., 6–8; KIRÁLY István, *Vita – azaz: közös gondolkodás*, Kritika, 1975, 6. sz., 8–11.
- 62 *Tankönyvháború. Viták a gimnáziumi irodalomoktatás reformjáról a betvenes–nyolcvanas években*, sajtó alá rend. PÁLA Károly, Bp., 1991.

„dalba kezdenek a madarak”
Kassák Lajos a koalíciós korszak első éveiben*

Az irodalomtörténet örök dilemmája a történelmi idők tektonikus mozgása. Mert amennyire nyilvánvaló az alapvető társadalmi változások, nagy világégések, mindent összehorogató forradalmak új életminőségeket és szellemi irányzatokat termő ereje, legalább annyira figyelmeztető jel a művészi szféra részleges autonómiája, a tudati folyamatok nyíltabb vagy rejtettebb továbbáramlása. Ezért aztán a kisebb-nagyobb periodizálásra kényszerülő történetírás csak részben oldja meg feladatát, amikor a hatalmi átrendeződéseknél és az azokat követő intézményi változásoknál húzza meg belső határait. Az árnyaltabb képhez ugyanis rögtön hozzátartoznak azok a folyamatrajzok, melyek közvetlenül vagy indirekt módon az eseményeket befolyásolták, motiváltakká válnak mindazok a szellemi tendenciák, melyek megakadtak vagy éppen felgyorsultak az adott korszakhatáron. Különösen érvényes ez a logika az egyed, a szubjektum esetében. A történelmi kihívásokra ugyanis az egyén pozíciójából vagy pillanatnyi kondíciójától függően számos válasz adható, s a szinte szükségszerű önellentmon-

* Részlet egy készülő monográfiából.

dások, az események determinálta finom szemléletváltások közepette gyakran még azt a vezérfonalat sem egyszerű felgombolyítani, mely az alkotói pálya számára a folyamatos működés vagy a megújulás esélyeit jelenti. Hogy konkrétabbak legyünk: egyfajta monografikus közelnézetben olykor akár meg is kérdőjeleződhet 1945 cezúra jellege, mely csak egy tartós, egyirányú politikai nyomással válik ideológiai méretűvé, s csak nagyobb távlatokból visszavetve bírhat reveláló erővel.

Kassák és az 1945-ös történelmi fordulat viszonya sem fejeződik be a kor általános ellentmondásainál, melyeket oly plasztikus tömörséggel foglalt össze a *Kis könyv baldoklásunk emlékére* paradoxona: „vártam a közeledő ellenséget, aki talán megszabadít bennünket a szövetségéstől”.¹ E viszonyban ott feszülnek a művész és a közéleti ember kezdeti ritmuszavarai is – előző szilárd alkotói meggyőződéssel nagyívű életpályáját építené tovább, utóbbi a teljes mozgalmi és egyéni elszigeteltségtől megszabadulva hatalmas lendülettel kezdene a kulturális szféra újjáépítéséhez. Ehhez pedig a háború végén aligha kínálkozik jobb ajánlólevél, mint a szocialista érzület és a munkásíró régről örökölt státusza. A kassáki ambíciók térnyerésével rövidesen gyakori átjárások nyílnak mű és szerep között, a magány monolitikus tömbjét a termékeny konfliktushelyzetek tömege váltja fel, író és közember tevékenysége hamarosan harmonikus egységbe rendeződik. Hol a megszülető művek révén, hol „a magatartás a remekműve”² (Lengyel Balázs), máskor egyszerűen csak dinamikus aktivizálódása ad jól kitapintható impulzusokat a hazai modern művészeti törekvéseknek. A fentiek tudatában nem minden megdöbbenés nélkül olvashatta évtizedekig az érdeklődő a kézi-

könyveknek azt a – csak újabban revideált – álláspontját, mely szerint „A felszabadulás sem tematikában, sem hangban nem hozott már lényeges változásokat nála [...] Közéleti szereplése [...] igen messze van a tízes, húszas évek aktivitásától.”³ S ami egy sematikussá váló irodalom tükrében legalább ennyire meglepő, hogy „régől megmerevedett politikai-társadalmi nézetei fölött végleg eljárt az idő”⁴ (József Farkas–Szabó György).

Az irodalmi köztudatba is jócskán bevéssződtött tévhitre, természetesen, a közéleti író munkássága felől adható a leglátványosabb cáfolat. De a korabeli műveket elemezve annak belátásához sem szükséges különösebb éleslátás, hogy az elkerülhetetlen biológiai öregedés attitűdjei között felfedezzük az életművet jellegzetesen meghatározó krónikás szerepet, Kassáknak a napi politikával szinkronban működő – elvekben különben mindannyiszor elítélt – alkotói reflexeit. Különösen igaz ez, ha a koalíciós idők Kassájkjának emberi-írói pozícióját a megelőző évtizedekhez exponáljuk. Ott se lapja, se tábora, felesége öngyilkosságával legközvetlenebb kapcsolatai is széthullottak. Végül a demokratikusabb fórumokkal együtt maga is teljes hallgatásra kényszerül. Itt megszenvedett gyászát egy újabb nagy szerelem csillapítja, majd házassága fiatal gépírónőjével, Kárpáti Klárával. És alig követhetők rangos társadalmi megbízásai. Hovatovább 1947 végén, a pártharcok kiéleződése idején a kommunista propaganda egyebek mellett álláshalmozással is vádolja⁵ – nem minden indok nélkül. Elsősorban aktivitásának érzékeltetésére, rejtett energiáinak robbanásszerű kitörésére figyelmeztethet megbízásainak és posztjainak 3–4 éves, közel sem teljes keresztmetszete.

Kassákot már a budai harcok idején néhány művész – főként színész – társaságában a pesti romok között találjuk, hogy a kulturális életben leghamarabb beindítható színjátászás újjászületésén bábáskodják. Ebbéli kapcsolataival függhet össze, hogy – miként azt Csaplár Ferenc részletesen megírja⁶ – 1945 májusában az írók közül elsőként kap Keleti Mártontól szerződést filmforgatókönyv készítésére, s tagjává választja az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság. Természetesen, írói termékenységével párhuzamosan szerkesztői ambíciói is újraélednek. Miközben meghatározó publicistája a kezdetlegesen szerkesztett, pár oldalon meginduló napilapok közül a Népszavának, a Világnak, a Magyar Nemzetnek, a Kis Újságnak – saját irodalmi fórum után is néz. Balogh páter államtitkár támogatása és a kommunistákat képviselő Révai József heves ellenállása közepette – jöllehet, főszerkesztőként Benedek Marcell nevének feltüntetésével, gyakorlatilag azonban teljes szabadkezet kapva – szerkesztőként örökli meg Herczeg Ferenc művészeti képes hetilapját, az Új Időket, melynek első száma – minden irodalmi laptársát megelőzve – augusztus 4-én meg is jelenik. Néhány hónap múlva a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium osztálytanácsosa, a Demokrácia Kultúrnapjai néven ismert művelődési akcióprogramok szervezője: többek között Érden, Sáropatakon, Kecskeméten, Szegeden, Székesfehérváron és Pápán. „Az egésznek [...] Kassák volt a lelke, mozgatója, spiritus rectora”⁷ – emlékezik tevékenységére Palotai Erzsébet. Közben a fővárosban Lukács György vezetésével szerveződik egy operatív jellegű kultúrpolitikai bizottság, melynek az író is tagja. A legkomolyabb megbízás azonban a hazai művészeti élet koordinálására született Magyar Művészeti Tanácsnál várja: itt nemcsak a hét szakta-

nács egyikének, az irodalminak hat esztendőre megválasztott tagja, hanem az elnök Kodály Zoltán mellett Szőnyi Istvánnal a szervezet alelnöke is, s egyben a Tanács kiemelkedő színvonalú folyóiratának, az Alkotásnak felelős szerkesztője. Emellett – célozva Kodály gyakori távolmaradására – egy 1947 novemberében született jegyzőkönyvből azt is megtudhatjuk, hogy „Szerkesztő Úr alelnöksége idején hónapokon keresztül vállalta és viselte a Művészeti Tanács vezetésének nehéz terhét”.⁸ Nem beszélve az Alkotással párhuzamosan indított, kéthetente jelentkező irodalmi-művészeti lapjának, a Kortársnak jelentős energiákat emésztő munkálatairól, melyekkel Kassák alkotói függetlenségét és egyéni ízlésvilágát kívánta demonstrálni.

S a közéleti szereplések sora tetszés szerint folytatható.⁹ 1947-ben a hatvanéves alkotót ekkor szinte példátlan megkülönböztetéssel: emlékkönyvvel és kiemelt rendezvényekkel köszönti a kulturális élet. A figyelem a szociáldemokraták kultúrpolitikusának is szól, hiszen e párt legjelentősebb íróját heteken belül művészeti bizottságának elnökéül választja, s az augusztusi országos választások során képviselőként a Parlamentbe is bejuttatja. Közben tagja az Újságíró Szövetség elnöki tanácsának, a Magyar Írók Szövetsége vezetőségének, a Munkás Kultúrszövetség tanácsadó testületének, társelnöke a PEN Klubnak, Ortutay Gyula meghívja a magyar UNESCO-bizottságba. Tagja lesz származása folytán a Magyar–Csehszlovák Társaság előkészítő bizottságának, a La Fontaine Irodalmi Társaság elnöki tanácsának és – talán egyetlen szemfényvesztő kalandként – neve a kommunista befolyással induló folyóirat, a Csillag első 33 számának szerkesztői névsorába is bekerül. Mivel utóbbit kivéve tevékenységének mindenütt nyoma van. Az egykori fiatal

munkatársát, Major Ottót idézve: „Aki ismerte Kassákot, tudja, hogy ő tiszteletbeli megbízást soha nem vállalt, s minden munkát halálosan komolyan vett.”¹⁰ Talán ennyit Kassák korabeli aktivitásáról és közéleti szerepéről. Mely utóbbit különben a két munkáspárt erőszakos egyesítéséig meglehetősen magasra értékelt a koalíciós hatalom: az említett posztok és figyelem mellett 1946-ban – akkor még úgy tűnik, nemzeti ajándékként – házat kap Békásmegyeren, neve szerepel a kiemelt 25 művész – közöttük hét író – között, akiket „a magyar állam megbecsülése jeléül életjáradékkal tüntet ki”.¹¹ Tiszteletbeli tagjává választja a Vajda János Társaság, a Petőfi Társaság, megkapja a főváros Szabadság-díját, majd a Baumgarten-díjat, a Mikszáth-emlékplakettet és – jöllehet, politikai nyomásra ekkor már törlik az első Kossuth-díjasok névsorából – a Kossuth Érdemrend harmadik fokozatát. Bennünket, persze, ezek tudatában is elsősorban a művek, a művészi megnyilatkozások érdekelnek.

Ha Kassák közéleti szereplésének ugrásszerű változásán túl nem is találni valamiféle cezúrát, eddig ismeretlen szint az 1945-ös fordulatban, az életmű újraértelmezésének külső és belső kényszerétől az író sem mentesülhet. Főként nem attól a felszabadító élménytől, a túlélés csöndes eufóriájától, melyet az ostrom és a háború befejezése jelentettek, s melyeket a kommunista ideológia sok esetben hajlamos volt baloldali politikai gesztusként értelmezni. Részben, persze, az is volt: a kassáki különállás, a napi politikát megkerülő osztályszolidaritás módján. Tetézve ugyan az öregedő férfi elhatalmasodó aggályoskodásaival, az előző háború pacifista reflexeit hasznosítva, a szocialista fordulat perspektíváiban egy idealista társadalomépítés lehetőségeit is fölérezve.

Éppen ez a sajátos elvi szilárdság, látens messiástudat tette azonnal alkalmassá a cselekvésre, morálisan feddhetetlenné egy meglehetősen bonyolult korszakban a megújulás folyamatos képviselőjére. Az öröm és a tartózkodás kevert, jellegzetesen kassáki szólamai most is elsőként a lírából hangzanak fel, 1945-ös összegyűjtött verseinek utolsó ciklusában, *A költő önmagával felesel* címűben már ott lüktetnek a „gonosz, szép világ” (*Tévelygő ének*) ellentmondásos, ám fesztelen hangulatai. Mivel a negyvenes évek háborús verseinek rezignált közhelyekbe futtatott lírai élményeit kétfelől is kimozdítják a szűk látókörből a történelmi események. Azokon a pontokon, ahol a „szívendőfött Város” mozdulásainak szinte penzumszerű rögzítése befejeződik (*Ostrom után, Budapest, A tulsó partról, Pesti lovak 1945 tavaszán*), nyugtalanul tör fel az önvizsgálat igénye, sarkosabban fogalmazódnak meg a korábbi gondolati költemények töprengései. A „Ne aggódj és ne jajveszékelj” (*Menetelés közben*) puritán moralizmusa – világosabban majd a publicisztikában kifejtve – a múlt terméketlen ideológiai csatározásainak lezárását sürgeti, a korábban kiadatlan *Terítsd ki szárnyaidat* pedig legalább ilyen súllyal veti fel a „Bűnösök vagyunk, semmi kétség” ambivalens lírai tételét. A pólusok között az építés természetes, konstruktivista motívumai fénylenek (*Érik a gyümölcs, Széthulló fájdalom, Építő lélek*) – a kor irodalmára oldalvást pillantva állíthatjuk, még az új sematizmus – Kassákot különben is alig érintő – ideológiai korlátai nélkül.

A világháború befejezésekor tehát újra a maga természetes gazdagságában kezd kibontakozni az író alkotói tevékenysége. A pusztításra adott gyors költői válaszaival párhuzamosan publicisztikájában a közéleti-politikai érdeklődése

éled újjá – programcikkei, művészeti írásai és az Új Idők szerkesztői gyakorlata pedig egy hosszabb, elszigeteltségben telt periódust követően együttesen rajzolják elő a kassági ízlés módosulásait, s mindazokat az inspiratív elemeket, melyek modern művészetfelfogásából aktuálisak és követhetőek maradtak. Kassák aktivitásának lényege ugyanis, túl alkati tulajdonságain, ekkor kétségtelenül az az epizód, hogy a történelmi változások főbb vonalakban több évtizedes művészetpolitikai elképzeléseinek látszottak utat nyitni. Nemcsak az öldöklő háború fejeződött be, hanem a koalíciós időkben elkezdődött annak a társadalmi rendszernek gyors felbomlása is, mely őt osztályérdekei és ideológiája révén lényegében háttérbe szorította, s közvetve átfogó modernista törekvéseit derékba törte. Az országépítés folyamatában olyan, a harmincas évek táján megakasztott ambíciói válhattak időszerűvé, mint a munkásság szemléleti változásait serkentő programjai, a napi politikától tartózkodó, alig kikezddhető baloldalisága, az egyetemesebb művészeteszményért perlekedő avantgarde hagyományok ébrentartása. Lírájában az egyéni konszolidálódás színei, a békás-megyeri vidékiség mítoszoktól megfosztott tárgyszerűsége, valamint a történelmi elégtétel élményének erősödése árnyalják tovább a férfias lejtésű bukolika korábban már meghódított hangjait, mint ahogy regénybe kíváncsozó számvetés születik az utóbbi évtizedek ideológiai harcaiból, politikai eltévelyedéseiből: *Az út vége*. Az újfajta teljesség ígézetében megmozdulnak az eltakart képzőművészeti ambíciók, ismét életformává válik a szervezés, s ha kudarcra ítélve is, a megváltozott körülményeknek szólnak a filmíró-drámaíró próbálkozásai.

Az ország korabeli politikai állapotából következik, hogy

a háborút követő bosszúhullámmal párhuzamosan gyorsan aktivizálódnak a kevésbé kompromittálódott társadalmi erők – elsősorban a munkáspártok, a parasztság baloldali szervezetei, a kereszténydemokraták. S noha az egykori Munka-kör sok tagja – miként a fotós Gönci Sándor és Heimer Jenő emlékezik¹² – a kommunistákat választja, abban sincs semmi meglepő, hogy Kassák a Szociáldemokrata Párt „1900-as évek elejére datált (talán eredeti)” tagkönyvét fogadja el. Minden ellentmondással együtt a két háború között ehhez a szervezethez köti intenzív munkakapcsolat, a Népszava több évtizedes munkatársa, harmadik utas baloldali elképzeléseiből is elsőként a moszkvai befo lyású kommunisták ideológiáját lehet kizárni. Ráadásul a párt pozíciója ekkor még merész társadalmi elképzeléseihez is megfelelő garanciákat jelentett. Az eszmei tájéko zódás mellett legalább ennyire konstruktív gesztus, hogy „Kassák azon kevesek közé tartozott, akik elvakult és személyes, vagy politikai indulatoktól, a végiggondolatlan türelmetlenségtől mentesek maradtak”¹³ (György Péter). Nagy tapasztalata, bölcsessége többet láttatott már vele a világ dolgainak összefüggéseiből, mintsem hogy szellemi hajtóvadászatra induljon. Ha szólt is olykor politikai felelő ségről, mint a Szocializmus induló számában (*Előljáró szavak*), a bűnök mellett mindig megemlítette az erényeket is, „a külső erőszak érvényesülését”, s az egész író társada lom nevében bizonygatta: „a munkásságnak, mint új olvasó rétegnek, semmi oka nincs az írókkal szemben táplált bizalmatlanságra”.¹⁴ Még a legszélsősége sabb esetekben is, ha valaki nagy csalódására „az aljas brigantikhoz” pártolt, szükségét érezte kijelenteni: „nem vállaljuk a szigorú bíró szerepét”¹⁵ (*Emlékezés Knut Hamsunra*).

Őt mint művészembert a művészet egyetemesebb fejlődésének kérdései jobban izgatták. Mind a képzőművészetben, mind az irodalomban nemzeti tragédiaként fogta fel „a negyedszázados magyar reakció” szellemi elszigetelődésének romboló hatását¹⁶ (*Rózsa Miklós emlékkiállítás*), s ide vezette vissza az írói szemlélet igénytelenségének folyamatát is. A kérdést még születésnap interjújában sem tudta megkerülni: „a magyar írók – mondja az Új Magyarországot képviselő Molnár Aurélnak – feltűnően tájékozatlanok a világ dolgaiban [...] túlságosan kiszakadtak a művészet nagy teljességéből [...] Az első nemzedéken az ellenforradalom valószínű szellemi kasztrációt hajtott végre, a második nemzedék már önként követte elődeit ezen az úton, az utánunk jövők pedig már így születtek.”¹⁷ A sommás ítélet, természetesen, így nem helytálló – Kassák legfeljebb ha szűk osztályszempontokat érvényesít visszapillantásában. Ugyanígy csak az izmusok recepciójára lehet érvényes az a vissza-visszatérő panasz, mely a szakmailag hiteles kritikai életet hiányolja, mivel – mint mondja – „művészetünk kritikai szóvivői [...] ma már szívesebben hallgatnak, semmint hogy állást foglalóan vállalják feladatukat”¹⁸ (*Három mester grafikája*). Ami viszont valóban jelentős légszomjat jelenthetett egy volt avantgarde művész számára, az a nyugati irányzatoktól való fokozatos elszigetelődés. Azé a Kassáké, aki már a húszas évek derekán a kísérletezéseiben változatosabb francia irodalomra irányította érdeklődését, s akihez az utóbbi évek német–olasz szellemi blokádján keresztül alig-alig érkezhettek – jöllehet, ekkor már szinte végnapjaikat éltek – a szürrealizmus vagy a konstruktivizmus jeladásai. A közvetlen politikai okokon túl ez a magyarázata, hogy a háború után a modern művészetekre fogéko-

nyabbakban elemi erővel tör fel a francia tájékozódás igénye. Kassák már első kiállítási jegyzetében örömmel állapította meg, hogy a tárlat anyaga sikeresen „szabadította fel magát a mesterkélt idillikus német hatás alól, és fordult Párizs felé anélkül, hogy szolgálai utánczójává lett volna a francia irányzatoknak”¹⁹ (*A Székesfővárosi Képtár kiállítása*). Ha valaki ekkor még politikai indítékokra gyanakodna, azt a koalíciós időkben tömegével győzhetik meg az író francia orientálódású attitűdjei és vallomásai. Szerkesztői munkájában és szépirodalmi alkotásaiban is tetten érhetően, művészetszemléletében pedig alapvetően eligazító ereje van az egykor eleresztett Párizs-élménynek. Ezek közül csak néhányat felvillantva: a filmmel kacérkodva az oroszok monumentális vonalvezetése mellett „fotografikus finomságokban a francia” példa termékenységét említi,²⁰ képzőművészeti áttekintésében – szemben a nagybányaiak konzervativizmusával – „festészetünk legjelesebbjeinek fejlődésvonalát Párizs határozta meg”²¹ (*Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig*). Az Európai Iskola megalakulását szintén a modern képzőművészet nyugati szellemi vonzódásával magyarázza, mint ahogy ebből az időből származik talán legszárnyalóbb személyes vallomása erről a kapcsolatról: „a francia újító szellem [...] – írja 1947-ben a Nagyvilágban – ámulatba ejtettek és bűvöletükben tartanak ma is [...] azóta minden képzőművészeti terméket hozzájuk viszonyítva értékelek [...] a francia racionális és mégis végtelenül kötetlen szellemiséghez vonzódok a legmélyebben, ha verset írok, ma is úgy érzem, hogy köztük élek és elsősorban nekik írok”²² (*Időszerű vallomás*).

Az elszigeteltség negatív élménye és a társadalomtól a modern művészetek kibontakozásának számonkérése tehát

– a közszereplésekben és a publicisztikában még markánsabban tetten érhető szociális indulatok mellett – Kassák legbiztosabb zsinórmértéke. Ebből vezet le szinte minden, számára ellenszenves szellemi megnyilvánulást, a világlátott ember pozíciójából sürgeti „az értelmiség átgondolt, felelősségtudatos csatlakozását”²³ (*Zűrzavar és késő bánat*). De elgondolásaiban, a korábbi idealista színezettel, megjelenik a kenyérgondokból kinőtt művelt munkás víziója is, „mivel az ország építőinek – miként a Népszavában írja – nem leterrorizált szolgálakra, hanem tudatos, tág látókörű segítő-társakra van szükségük, éppen ezért elodázhatatlanul fontos az általános kultúrnívó emelése”²⁴ (*Invitáció*). Munkásság és értelmiség összemontírozott tablóján, persze, most is a művész a központi figura. S ha figyelembe vesszük, hogy az író a munkásirodalom és az avantgarde, a korszerű kultúrpolitika és műhelyteremtés hazai eredőinél egyaránt kulcszereplő, s ráadásul a háborút fölvezető politikai folyamatokban sincsenek erkölcsi botlásai, jobban értjük azt a magabiztosságot, mellyel – részben szenvedő alanyként és kívülállóként, részben pedig a történelmi kor egyik kétségtelen előfutáraként – a múlt felett ítélkezik. Elsők között marasztalva el a progresszív magyar értelmiséget, mely „távolról sem fejtette ki azt az ellenállást, amit a reakcióval szemben lelki érzékenységénél, szellemi fölkészültségénél fogva a saját s továbbá az ország kultúrája érdekében ki kellett volna fejtenie”²⁵ (*Mit adtunk az értelmiségnek?*).

Ebben a viszonyítási rendszerben, melyben Kassák legfeljebb csak nagyvonalú írói gesztusaival törekedett a teljességre, s szemhatárából kikerült a társadalom több jelentős rétege, különös ambivalenciával jelennek meg a pályatársak. Láttuk, politikai felelősségüket tagadta, régi tapasztalatai

alapján a napi csatározásoktól óvta őket, ügyeiket pedig „hozzá nem értők, vagy hozzá érteni nem akarók” kezén tudta²⁶ (*Zűrzavar és késő bánat*). Lépten-nyomon szóvá tette csalódottságát, mivel az alakuló új társadalom nem sorolta legfontosabb teendői közé a művészeti élet megszervezését, s még a háborút követő depresszió oldódását érzékelve, a szellemi decentralizáció átmeneti tüneteit méltatva sem feledkezett meg hangsúlyozni a debreceni írókongresszuson: „az íróknak még semmi mód nem adatott ahhoz, hogy alkotásaikkal a nyilvánosság elé léphessenek”.²⁷ Másfelől, némileg saját elbizonytalanodásait általánosítva, épp a határozott művészi kiállás és a nagy szintézisek hiányát magyarázza azzal a körülménnyel, hogy az író „még nem találta meg azokat, akiket őszinte odaadással szerethetne s humanista létére az elvakult gyűlölet sem sarkallja tevékenységre”²⁸ (*Néhány megjegyzés színigazgatóink nyilatkozatához*). Az egymást gazdagító érvek mögött egyértelműen kitapinthatók a helyét kereső Kassák és a korabeli törékeny demokrácia legfőbb ellentmondásai. Utóbbi a háború okozta sokk és a művészeti életben is egyre élesebben kirajzolódó diktatúra között őrlődik – az író az első felhőtlen újságcikkek reménysugarai közé kever mind komorabb színeket. 1945-ös Népszava-beli sorozatában még hiszi „egy szebb jövő lehetőségeit” (*Vonatfűtty*), hogy „túljutottunk a zátonyon” (*Egy város arculatához*), ekkor még „arany derűben ragyog [...] az ég” (*Egy tavaszi nap*), cikkeinek és verseinek egyik meghatározó motívuma a milliók kezében lévő kulcs, mely fölnyitja „a paradicsomkert kapuját” (*Ünnepi gondolatok*), „a megkívánt jövő előtt” föltárja az áhított kaput (*Csábítás a jóra*).²⁹

Ugyanakkor, nem azért küszködte és politizálta végig a

század első felét, hogy ne észlelje a korfordulat riasztó jeleit. Igaz, rossz előérzetének csak ritkán ad politikailag is adekvát kifejezést, a művészet autonómiájáért folytatott makacs harca viszont akár a gyors elidegenedésnek tünete is lehetne. Miként szemléletének az a – napi politizálás ellen ható – alaptétele is, mely a tízes évek hatalmi fordulataitól a negyvenes évek mórliczi ihletettséégig művészeti tevékenységét alapvetően befolyásolta. A mindenkori hatalommal szembeni fenntartásait pontosan rögzíti egy, akár programcikknek is beillő nyilatkozata, melyet több neves pályatársával együtt Pán Imrének ad az Új Időkben az írók feladatáról. Ebben nem hagy kétséget afelől, hogy a pártok feleslegesen erőltetik a szolgálalkúséget az alkotókra, mivel ők „nem sok hajlandóságot mutatnak erre a szerepre”. Különben is – mondja –, a pártok és az írók közötti viszony még közel sem tisztázódott, s ha a hatalmon lévők értelmes gesztusokat kívánnak tenni e kapcsolat megteremtésében, „segítsék őket eszközeik megszerzéséhez s alkotásaikból iparkodjanak társadalmilag hasznosítani azt, ami a fejlődés vonalába esik”³⁰ (*Beszélgetés az írók feladatáról*). Gazdag publicisztikájában és írói reflexióiban, persze, az alkotás szubjektív feltételei is gyakorta megfogalmazódnak. Szakmai szinten véleménye nem sokat változik az elmúlt évtizedek meggyőződéséhez képest: *Az író írjon* – vallja egyik kulcskikke címével a Világban, s belülről, pályatársként már maga is élesen fogalmaz. Pontosán elkülönítve – akárcsak a napi irodalmi viták esetében – a kotnyeles politizálgatást a szakszerű irányító munkától, a kisszerű pozícióharcokat „a megmételgetett lélek, az elhomályosított értelem, az elfajult érzelmek” időszerű műbeli megjelenítésének feladataitól.³¹ Alkatából és egykori aktivista attitűdjeiből egyaránt követke-

zik, hogy az új helyzet, a szellemi kibontakozás lehetőségei intoleránssá teszik az elvontabb, meditatívabb művészi megnyilatkozásokkal szemben, s így akcióprogramjai – apolitikus megnyilvánulásaival is nemegyszer ellentmondásba kerülve – visszacsempészik írásaiba a legaktuálisabb kultúrpolitikai kérdéseket. Miként említett cikkét is látens módon átszővi a társadalmi változások, a helykeresés, az erőviszonyok alakulásának izgalma: „Nem tudok szakmát, foglalkozási ágat – írja –, amelynek tagjai annyira sem ismerték volna fel helyzetük tragikus voltát, mint az írók, akik odáig sem vitték, hogy komolyan összeültek volna helyzetük megbeszélésére, tisztázták volna az új államrendhez való viszonyukat, helyet kértek volna az elvégzendő nagy munkában és lépést tettek volna ehhez a munkához szükséges eszközök megszerzésére.”³² Nos, ha Kassák a rendkívül tarka irodalmi képződményről ehelyütt meg is feledkezett, hangadó ambíciói eléggé nyilvánvalóak. Sok tényező közrejátszott tehát abban, hogy a világégés után elsőként kap lehetőséget egy irodalmi orgánum – s ezen keresztül lényegében az irodalmi élet – megszervezésére.

Hogy az Új Idők szerkesztése az első hónapokban szinte kizárólag Kassák kezében volt, azt pontosan jelzi a lap profilja, és több kortársi visszaemlékezés is. Beleértve e körbe a főszerkesztő Benedek Marcellt és a társszerkesztő Lyka Károlyt, akik csak támogathatták a francia orientálódást és a képzőművészeti hangsúlyok erősödését, mint ahogy az irodalmi társszerkesztőtől, Fodor Józseftől sem lehetett idegen az a polgári humanizmus és baloldali tájékozódás, melyet Kassák szinte a régi Új Időktől örökölt. Kevesen figyeltek még fel ugyanis arra, hogy Herczeg Ferenc konzervatív lapja a negyvenes években az értékmentés és szellemi

ellenállás egyik színvonalas fórumává vált, s 1944-ben az elbeszéléseket közlő Kassák mellett (*Egy kamasz naplójából*, *Kongató harangok*) olyan munkatársai voltak, mint Márai Sándor, Kárpáti Aurél, Szerb Antal, Lyka Károly, Nadányi Zoltán, Benedek Marcell, Szabó Lőrinc, Weöres Sándor, Karinthy Ferenc. Különben később fel sem merülhetett volna a lap megmentése, a benne lévő szellemiség folyamatosságának biztosítása. Mint említettük, kezdetben Kassák szándékai szerint, miként arról némi iróniával Fodor is beszámol: „együtt szerkesztettük ideális egyetértésben. Tudniillik akképpen, hogy minden úgy volt, ahogy ő akarta, felelős szerkesztői minőségében...”³³

Az Új Időket rövid ideig felelős szerkesztőként, majd a 9. számtól egy ideig főmunkatársként jegyző Kassák – az európai szellemi horizontot reprezentáló erős francia érdeklődéssel párhuzamosan – két irányban igyekezett újítani. Egyfelől a lapba visszacsempészte az avantgarde-nak azokat a klasszikussá váló értékeit, melyek a harmincas évektől a magyar kultúra perifériájára szorultak. Törekvéseit, miként korábbi folyóiratainál, most is a vizuális-tipográfiai változtatásokkal kezdte: a szellősebb, hivalkodóbb tördeléssel előtérbe hozta a képi látványt, s az addig többnyire patetikus-historikus illusztrációkat felcserélte az izmusok reprezentatív dokumentumaival. Így válhattak a lap meghatározó képzőművészeivé Kernstok Károly, Szalay Lajos, Rippl-Rónai, Derkovits, Borsos Miklós, Tihanyi Lajos, Nemes Lampérth, Uitz vagy a fotós Lengyel Lajos és Haar Ferenc. De az avantgarde érveit erősítette a magyar szellemi élet elzárkózásának – többször a „kínai fal” metaforájával érzékeltetett – vádja is. Kassák a történelmi kudarcok egyik okát a magyar értelmiség passzivitásában és világtól való

elszigeteltségében látta, s ennek folyamatosan hangot is adott publicisztikájában. Hasonlóan káros mechanizmusok működését vélte felfedezni a művészetek területén is. Az a fajta szorongás, mely az emigráció utáni beszűkült kommunikációs lehetőségek miatt tulajdonképpen későbbi aktivista gesztusait is beárnyékolta, kategorikus ítéletek formájában fogalmazódik meg a szellemi horizont időleges kitágulásakor. E kritika felszíneesebb jele a lap *Világtükör*-rovatának kulturális kavalkádja, a különböző nemzeti irodalmak (szerb-horvát, román, francia, olasz, angol, kínai, török) összeállításai viszont – főleg ha a válogatások modernista attitűdjeire is figyelünk – már távolabbi célképzetek felé vezetnek. Az uralkodó nép-nemzeti értékek mellé állítják a világit, az egymás eredményei tudatában alakuló egyetemeset, melyre Bartók, „a magyarság legmesszebbre világító tíz lángelméjének egyike”³⁴ a modell értékű példa. Fodor Gyula nekrológja után Kassák külön írásban emlékezik a nagy zeneszerzőre, pályáját párhuzamba állítva más műfajok hazai nagyságaival. Az eddig elmondottakból válik igazán érthetővé közelítése: „Minden vonatkozásban méltó társa volt – írja – a költő Ady Endrének és a festő Kernstok Károlynak [...] Világviszonylatban Bartók jóval messzebb jutott Adynál és Kernstoknál. Ők itt emésztődtek el közöttünk, mintegy kínai fallal körülváratva...”³⁵ (*Bartók Béla*). A modernista értékeket visszafogadó nyitottság az egyik meghatározója a Pán Imrével folytatott beszélgetésnek, s ebbe az irányba mutat Kállai Ernő expresszionista hagyományokat továbbgondoló írása is³⁶ (*Egy festőnemzedék*). Kassák a két világháborút követő társadalmi helyzet analógiáira figyelmeztetve veszi védelmébe a „nem egyszer érthetetlennek és brutálisnak tűnő” művészi kísérletezéseket, melyekben

„nagy szerep jut a torzításnak”³⁷ (*Egy képképzésről*). S ezzel – elvekben legalábbis – újra az avantgarde esztétikájához érkezett.

Még erősebben gyökerezik a kor politikai viszonyaiban az írónak a művészetek autonómiájáról vallott meggyőződése. Kassák, ha egyelőre nem kerül is összeütközésbe az orosz megszálláshoz inszisztáló kommunista hatalommal, s az azt képviselő Révai–Lukács-féle kultúrpolitikával, a két háború közötti idők tapasztalatai alapján igazán nem mondható ingerszegénynek politikai környezete. Harmincas évekbeli publicisztikája ismeretében pedig az sem kétséges, hogy kezdetektől tisztában volt a szovjet típusú hatalom működési elveivel. A megkeresés véletlennek tűnő epizódja mellett épp viszolygása determinálja, mikor baloldali érzelmeivel inkább a szociáldemokraták szellősebb ideológiáját keresi, vagy amikor „a szürke egyhangúságból, a keserű nemtörődömségből emberi öntudatra ébresztő” munkásszerveződésekről nosztalgizál³⁸ (*„Az eltűnt idő nyomában”*). De ebbe az irányba terelik személyi kapcsolatai is. A szociáldemokraták Justus Pál által vezetett baloldali szárnya a Munka-kör számos ideológiai megnyilvánulását konzerválja, amikor a népiek balos szociális érzékenysége és a lenini filozófia között egyensúlyoz. Általánosabb szinten a diktatúra veszélyeire figyelve, s különböző változatokban hangsúlyozva azt a tételt, melyet Justus a lap első számában megfogalmaz: „szocializmus nélkül nincs demokrácia [...] de nincs szocializmus sem, demokrácia nélkül”³⁹ (*Jegyzetek a demokráciáról*). Az egykori munkásíró, majd avantgarde vezér számára ebben az összefüggésben – a pártbeli összefüggésekre egyáltalán nem ügyelve – osztálya elkötelezett érzelmi képviselője jelenti a szocializmust, s ennél is

halványabb teoretikus fedezettel a művészetek feltétel nélküli szabadsága az alkotói szféra demokratizmusát. Előbbi hitelét elsősorban szépirodalmi műveiben érzékelhetjük, a művészi autonómiáért vívott küzdelme pedig a koalíciós időkben főleg szerkesztői, művészetszervezői elképzeléseiben jut kifejezésre. Nem véletlen, hogy az Új Idők induló számába Justus jegyzete mellé szerkeszti Bálint Endre kompromisszumokat nem ismerő, *A művészet szabadsága és a szabadság művészete* című írását, mely szerint: „A művészet irányítása ellen egyetlen elfogadható szempont az, hogy a művészet irányítása képtelenség. Abban a pillanatban, hogy irányítani kezdik, megszűnik művészet lenni, legfeljebb a propaganda heterogén műfajává válik. A művészet önmaga irányítja önmagát, nagy forradalmi, stílusváltásai bizonyítják ezt.”⁴⁰ Az idealista színezetű eszmefuttatást Kassák rögtön meg is toldja folytatásokban közölt regényének értelmezésével. A negyvenes évek elején írt *Mögötte áll az angyal* lányszereplőiről szólva a művészetek világát választó hőséről igyekszik megjegyezni, hogy „a művészet világában tudja csak kifejezni igazi önmagát”, s ami az autonómia kérdésében még irányítottabb érv: „Ami körülötte történik, erős, mély kapcsolatban van vele, de végeredményben nem tud rá döntő befolyással lenni.”⁴¹ Kassáknak azonban, némileg a Dokumentum bukásához hasonlóan, hamarosan be kellett látnia, hogy művészeti törekvéseit legalább annyira lehetetlenné teszik az előítéletek és az igénytelenebb olvasói szokások, mint a szaporodó fórumokkal újraéledő ideológiai-politikai csatározások. Mert míg utóbbiakban maga mögött érezhette egy jelentős párt, egy évtizedek óta nyilvánosságra érett ízlésirányzat rokon-szenvét és támogatását, a lap profilváltását saját előfizetői

akadályozták meg – főként vidéki levelekkel és tömeges lemondásokkal. S mivel nekik nem kellett az a korszerűség, melyet „három ilyen zsidó csinál”,⁴² Kassák távozott. Az Új Idők pedig, profilban és tipográfiában visszaszürkülve egykori elődeihez, teremő szellemét nélkülözve a továbbiakban már csak vegetált.

A szerkesztői kudarc óhatatlanul a tágabban vett kulturális közélet felé sodorta a változások hevületével érintett írók. Egyelőre sikeresen kerülve a pártpolitikai ütközéseket, energiáinak jelentős részét felvilágosító kultúrmunkába fektette, minisztériumi szervezőként jeleskedett. Az 1946-os év nála elsősorban a Demokrácia Kultúrnapjai akcióprogramjának időszaka – vidéki utazásokkal és a munkásművelődés ismert, didaktikus reményeivel. Nemigen vesz részt pártjának hatalmi helyezkedéseiben, valamint a népi írók ellen újraindított kampányában. Kapcsolata ekkor a Népszavával is meglazul, kevesebbet publikál. Ha pedig olykor támadások érik balfelől a „meddő összejövedelekt”, „önkivonatoló író-szereplőinek” nézetei miatt⁴³ (Sarkadi Imre, Méray Tibor), a Szabad Nép kritikáira nemcsak cikkekben válaszol, hanem az új rendszer iránti lojalitását is kifejezi. 1946 decemberében például levelet ír Révainak, amelyből – mint azt Ständeisky Éva közli – „egyértelműen kiviláglik, a két munkáspárt harcát közös ügynek tartja és a kulturális ügyek méltó irányítójának ismeri el Révai Józsefet”.⁴⁴ Igaz lehet ez még akkor is, ha az Új Időkben felvillantott művészeti elképzelései után sem feledkezik meg a modernség kérdéseiről, s egyik erjesztője az avantgarde örökségét továbbgondoló mozgalmaknak. Legfeljebb azon gondolkodhatunk el, lojalitásában mennyi szerepe lehet a taktikai elemnek, hiszen maga feltűnően kerül a kommunista

fórumokat, s képviselőiknek nemigen nyújt publikációs lehetőségeket, ha a döntés az ő kezében van.

Mivel a háborút követő egy-két évben a napilapok kulturális rovatai legfeljebb az események szintjén szerveződtek meg, s csak kezdeti lépésekig jutnak olyan – Kassákot is érdekelhető – folyóiratok, mint a Magyarok vagy az Újhold, nincs abban semmi meglepő, hogy a fórum nélkül maradó író nem a primér irodalmi élményekre koncentrál. A háború végét rögzítő versei után lírájának régi-új színeire majd csak a negyvenes évek végefelé látunk példát, mint ahogy erősen ideológiai töltésű regénye, *Az út vége* is – noha az alkotói folyamat logikája szerint itt kell rátekintenünk – évtizedek múlva kerül az irodalmi köztudatba. Kassák élménye ekkor a rendszerváltás, a befogadóval való új típusú találkozás lehetősége, mely a publicisztikában, a szervezésben, a szerkesztésben, a rendezvények dömpingjében jut világosan kifejezésre. S ha elő is veszi néhány publikálatlan regényét (a *Mögötte áll az angyal* az Új Idők, az *Egy lélek keresi magát* címűt a Magyarok közli folytatásokban), jobban vonzódik a demonstratív, a találkozás élményét közvetlenebbül sugárzó műfajokhoz. Ott bábáskodik a munkások számára indított hangversenysorozat szervezésénél (*Út a remekműböz*), lényegében mű és közönség viszonya izgatja didaktikusra hangszerelt képzőművészeti kritikáiban, s az sem véletlen, hogy a filmhez és a drámához e mozgalmas időkben kerül pályája során legközelebb. Jóllehet, az utóbbi kísérletek alighanem munkásságának esztétikai mélypontját közelítik.

Kassák 1945-ből származó, többször átdolgozott filmforgatókönyve talán az egyik legalkalmasabb példa arra, hogy a túldimenzionált didaktikus szándék és a rendszerváltásba

helyezett előlegezett bizalom összevillanásából miként alapozódhattak a dogmatikus irodalom alig kikerülhető változatai. Mivel a két háború közötti munkásromantikára hangszerelt műnek a Munka-kör felől közelítve valóban visszakereshető az élményi fedezete, s az is kétségtelen, adott pillanatban a történelem alakulása a baloldali mozgalmak társadalmi fölényével biztatott. Mikor tehát Kassák törekvéseit „az új realizmus vonalába tartozónak” tudta,⁴⁵ az élmény hitelességének és a kollektív gesztusokra alapozó szocialista elméleteknek vonzásában nagyolta el művének belső összefüggéseit. Lényegkiemelő mozzanatként érezve – hogy csak a legfontosabbakat említsük – klerikális reakció és munkásmozgalmi konspiráció, pártfanatizmus és személyi boldogság konfliktusait, szabadjára engedve e felületeség hamis pátozát. Kétségtelen, az expresszív képi technika, a professzionista jelenetezés vagy a színészi játék még valószínűleg árnyalhattak volna valamit Sándor és Anna sematikus figuráján, a naturális részletek fölerősítésével pedig súlyt kaphattak volna a kirándulás és a tüntetés epizódjai – mint ahogy az áruló Kornis János jelleméhez képest is összehasonlíthatatlanul igényesebben kezd regényhőse alakításába. Az író a kollektív műfajokban azonban nagyon is komolyan gondolta osztályharcos örökségének művészi exponálását. Filmtervének megghiúsulása után Hamza D. Ákos rendezésében az *Angyalföld* megfilmesítését szorgalmazta,⁴⁶ majd a szakma érdekköreiből kikerülve a színpad felé tájékozódott. Túl a mindig is különös műgonddal felépített szerzői esteken, nyoma van annak, hogy amatőrök bemutatták az *Egy lélek keresi magát* színpadi adaptációját,⁴⁷ később – nehéz helyzetében talán már némi politikai számítástól sem mentesen – Nádass

Józseffel közösen írt *Gorkij* című egyfelvonásosának külföldi kiadását kerestette.⁴⁸ De ebbe a kísérleti sorba tartozik *És átlépték a küszöböt* című drámája is, mely a negyvenes évek vége felé járja be színpadi kálváriáját.⁴⁹

Mielőtt azonban tovább bogoznánk Kassák felemás dramaturgiai próbálkozásait és indukáló szerepköreit, nem árt tudatosítanunk, a koalíciós időszak azért nem csak a közéleti ember megújulását mutatja. Egy-két korábban írt mű publikálása mellett, melyek közül festőregénye akár revelációként is hathat a kortárs művészvilág belső ábrázolásával, talán elsőként végzi el a számvetést a két háború közötti idők önveszélyes társadalmi jelenségeivel, az eltévelyedett ideológiákkal. Versvilágába is új színeket hoz az újjáalakult francia kapcsolat éppen úgy, mint egykori expresszionista költészetének aktuális áthangolása. Nemcsak markáns jelenség tehát, aki évtizedek óta hirdeti a korszerűség és a társadalmi változás elveit, hanem rangos művekkel jelenlévő alkotó. Még akkor is, ha az *Áruló* és az *Elvégeztetett*... címvariációk után *Az út vége* csak a hatvanas években jelenhetett meg. Igényességét azonban a kor akusztikájából kikerült, utólagos olvasat is igazolja. A regényben különös erővel kapcsolódik egybe a múlt történelmi tapasztalataival súlyosbított kassáki didaktika azzal a morális szándékkal, melyet hősnője szájába ad: „elsősorban mégis csak azért kezdtem neki, és azért folytatom, hogy némileg rendbe jöjjenek magammal, elszámoljam adósságaimat, és tisztára mossam elszennyesedett rongyaimat”.⁵⁰ Ha küldetésnek tekintjük az írói munkát, aligha találhatott ekkor égetőbb feladatot: rákérdezni a nemzeti katasztrófa okaira, elemezni a bűnbe sodródás szubjektív indítékait. Ez az oknyomozó szándék eleve kizárta a műből a tézisregények egydimen-

ziós logikáját, s az alkotói figyelmet önmaga legterméke-
nyebb prózatechnikai megoldásai: a stilizált kordokumentá-
lás és a lélektani megközelítés irányába terelte. A téma
rangos művészi megformálásához további jó esélyeket
jelenthetett, hogy Kassák a kulcsregény látszatát mindvégig
fenntartva – mert hiszen a gyászos véget ért Kassai-Schal-
maier nyilas propagandaminiszter karrierje a történesek
egyik vezérmotívuma – az eseményeket átélt feleség retros-
pektív monológiában olyan formai megoldásra lelt, mellyel
a kétféle dimenziót szinte maradéktalanul egymásra vetít-
hette.

Hogy az említett lehetőségek ellenére *Az út vége* mégsem
vált remekművé, ennek főbb okai között a prózaíró korább-
ról már ismert alkotói korlátait említhetjük. Addig a sávig
ugyanis, ameddig a szerző – több más művéhez, leginkább
pedig önéletrajzához hasonlóan – kellő rálátással tudja
formálni anyagát, szinte a teljesség érzetét képes olvasójá-
ban felkelteni. S ha nem gondoljuk is azt, hogy a Munka
kultúrharcait, a proletár hétköznapi puritán pátoszát, a
politikai frontvonalakat néhány életszerű szituációval érzé-
keltető részek „Kassák írói művészetének csúcspontjai”⁵¹
(Kristó Nagy István) – kétségtelen, a korszellem és a Fenyves
kórusvezetőn átsugárzó kassáki ideológia a szereplők lélek-
tanával kiegészülve a regény első harmadában még meg-
bonthatatlan hangulati egységet képeznek. Makai árulását
kiváló ritmusban adagolt kis jellemhibák készítik elő, a
mozgalom belső életét és világnézeti vitáit a közvetlen
élményszerűség hitelesíti. A pontosan körülhatárolt erőter-
ben jelzés értékűvé válhat kintről egy-egy politikai mozdu-
lat, míg az írással való viaskodás, a vallomás kényszere az
asszony figurája felől nyújt váratlan intellektuális kalando-

kat. Ebből a regényből sem hiányoznak az életutak csomópontjaiban lendületesen megrajzolt mellékalakok, mint a már említett Fenyves, vagy a Mutter körvonalait öltő Margit néni. Az esztétikai problémák most is akkor kezdődnek, amikor a mű a hitelesség megtartásának kedvéért kénytelen felvenni a történelem iramát. A még áttekinthetetlen, érzelmileg erősebben determinált közelmúltban jobbról és balról elrajzolt jellemek igyekeznek lefedni a karriertörténet mögül kicsúszott társadalmi háttérrel (gondoljunk a színre lépő Belling rendőrtisztre vagy a kommunista Jucira). E légüres tér még szembetűnőbb a politikai összefüggésekből kiszakíthatatlan hatalom csúcán, ahol a főhős szemléltetvéltása már sem a háborús események, sem a bemutatott magánélet lélektana felől nem motiválható. Az egyensúlyvesztés pedig az életműből már ismerős, körülményesen túlírt epizódok sorához vezet (Margit néni galambjai, a félkarú Juci felbukkanása), melyekben folyamatosan lepleződnek le az autodidakta indulásból őrzött lépészavarok. A műegész mégis az egységes megformáltság érzetét erősíti. A témaérzékenység és az oknyomozás attitűdje mellett alighanem annak a sajátos pszichikai hatásnak az alapján, melyet a vallomásaival vívódó feleség sugároz. Kabdebó Lórántal szólva ugyanis végsősoron az ő „értetlensége a művészi elfogadtatója a férj ábrázolásában jelentkező hiánynak”.⁵²

Míg a regény a prózaíró Kassák egy termékeny periódusát zárta le, a lírikus – a *Hatvan év összes verseinek* újabb darabjai szerint – több jelét adta a megújulásnak. Pontosabban szólva, eleve csak részigazsággként fogható fel Diószegi András sommás ítélete, aki szerint a költő a harmincas évektől beszűkült, provincializmusba süllyedt, egyetemes igényeit feladva „megfáradt, majdnem hogy túlhaladott

jelenséggé lett”.⁵³ Az kétségtelen, az izmusok elvirágzásával és az új népiesség európai térhódításával az író egész munkássága vált átmenetileg időszerűtlenné, de mindig is csak olyan megszorításokkal, miként azt Sőtér István a *Négy nemzedék*ben megjósolta: az új költészet eszközei különböznek ugyan az övétől, ám „nagyon valószínűnek látszik – írta 1948-ban megjelent kötetében –, hogy a szocialista líra egy távolibb változata épp a Kassák eszközeit fogja megragadni”.⁵⁴ Nem szólva arról, hogy a harmincas–negyvenes évek költői hangja – jóllehet, a nemzetközi áramlatokból kiszakadva – sajátos kölcsönhatásban alakul a hazai újklasszicista lírai törekvésekkel, s az úgynevezett „kassáki bukolyika” eredeti színe ennek a Babitsól Radnótiig hangzó kánonnak. Nem tudni, a háború és a társadalmi változások élménye nélkül mennyire mozdult volna el költészete az alkotói magány és a csendes meditáció övezeteiből, közéleti érdeklődése viszont óhatatlanul nyomot hagyott újabb versein. Előbb csak az ostrom és a béke kényszerű hírmondójaként, később a magánszféra őszi hangulataiba is visszaszivárogtak tompulni látszó közösségi indulatai. Olyannyira, hogy e periódusban – mintegy az avantgarde utáni hangváltás ellentétjeként – a szerelem, az életút emlékezete, az öregedés felkavaró sugallatai elvértve koncentrálnak komolyabb versszerző erővé, motívumaik hívják elő a közhelyesebb formai megoldásokat. Legfeljebb egy jelentéktelen gyermekvers-ciklus (*Az ember és munkája*) páros- és keresztrimes kis strófáival figyelmeztetve arra, hogy a konvenciónak is lehetnek relatív tartalmi, amennyiben egy szabadversre hangszerelt költői ízlésvilágban bukkannak elő.

Amíg a korábbi évtizedekben Kassák a városhól kijárt a

természetbe, mozgalmi mozdulatainak, menekülő gesztusainak igazában csak lendületes háttére volt a táj – sétáló verseinek hangulatokat árasztó díszlete, kozmikus képnövesztő technikájának hol emberi arányokra figyelő, hol metafizikusan átlényegített részlete. Az 1946-os felemás nemzeti ajándék, a békásmegyeri ház viszont „a két Kévély-hegy lábánál, távol a pesti zajoktól és tülekedésektől”⁵⁵ mindennapos látvánnyá avatta, a mítoszok gerjesztése helyett a kisrealizmus pezsgő csodái felé terelte a természet közelségének élményeit. „120 gyümölcsfa csemetét ültetünk a kertbe – írja naplójában az új életformáról –, többfajtájú nemes galambot tenyésztettem, kijártam horgászni a közeli Dunára és szinte észrevétlenül visszatértem régi szenvedélyemhez, a rajzoláshoz és festéshez.”⁵⁶ Csoda-e, ha egyre gyakrabban a ház „tenyérsi zöld-keretes ablakából” indul el a tekintet (*Hálaének*), s a kert válik a lelki folyamatok legérzékenyebb tükrévé. Az apátia színtelen hangulatjelentései után a helyzetbe került költő a növényi vegetáció termékeny, belső erőktől feszülő vízióira hangozódik, elvont kozmikus metaforáit a látvány konkrét képeire forgatja át: „dús hagymák és saláták között” fedezi fel új otthonát (*Kertem varázsa*), „micsoda szilvád ettem, almád és barackod” – kiált föl az ellobbanó *Nyárban*, a *Két vers – faluról* fuldoklik a körtevirágok, a smaragdzöld levelek, a harmat ékköveinek képzuhatagában. Ez a belső harmóniával átlényegített mikrokozmosz most az öregedés érzéseinek intim pillanataiban sem a korábbi ezüstös tónusokat csillogtatja, hanem telt kosarakról és élénk színekről dalol (*Karöltve az öregséggel*, *Decemberi kép*). Az élmény monoton derűjét expresszív nővesztett horizontváltások, szürreálisra feszített képi kontrasztok, varázsos prózavers-futa-

mok teszik változatossá, az ihletettség csúcsain pedig a részletek fogalmi rendszerré állnak össze, a természeti képeken keresztül tisztán artikulálódott költői üzenetek fogalmazódnak meg. Modell értékű költemény e sorban az *Invokáció*, mely egyetlen hatalmas allegóriába fogja az augusztusi hajnal látomásait, s a növényi léten átzuhogtatva az ismeretlen jövődő hírnökévé avatja a felbukkanó nap szertesugárzó, éltető erejét:

sugaraid érintésétől dalba kezdenek a madarak
guggoló magányukból felnyújtóznak a növények
babok, borsók, petrezselymek, saláták harmattól csillognak
s szinte hangosan nevetnek együgyű örömükben
a csönd hárfája zeng s a beérett, hatalmas napraforgók
felédnyújtják csipkézett, aranysárga tányérjaikat, melyekben
fekete, olajdús magvak csillognak

A versek egy másik, a gondolati jegyeitől erősebben befolyásolt vonulata az ars poetica-szerű, fogalmi alakítások felől indulva keres tárgyias képi kapaszkodókat, s jut el legsikeresebb darabjaiban az *Invokáció*hoz mérhető lírai szintézishez. Mivel a költőben – közéleti szereplésének hullámzásaiból is követhetően – a felszabadultság, az osztályharcos perspektívák érzetével párhuzamosan a bizalmatlanság, a tökéletes társadalom megteremtésével szembeni kétely hangja is megfogalmazódik. Az olyan, szerepválalásból adódó, publicisztikus kinyilatkoztatásokat, mint: „Egyáltalán nem az Ígéret földje az, ahol ma élünk, de nagyon jól tudják ők [ti. a munkásköltők], hogy áttörtük a korlátokat . . .”⁵⁷ (*Bevezető sorok Földeák János verseihez*) – sorozatosan keresztezik a rossz előérzet lírai megnyilatko-

zásai. Szinte azt is mondhatjuk, a közéleti meditáció és az események filozofikus értelmezése mögé húzódik ekkor mindaz a szkepszis, melynek megfogalmazása a politikai színtéren nem ajánlatos vagy nem taktikus. Az *igazi költők*-bőz expresszív eszközökkel hevített ódai hangulatát például a „mézesmadzag”- és a Kőműves Kelemen-motívum zaklatja rapszodikussá, az ünneplő embernek mind gyakrabban támadnak a bilincsré és lánccsörgésre asszociáló hallucinációi (*Lánccsörgés, Krétakör, Rossz gondolatok, Ünnepi vigasztaló*). „Miért is tagadnám, az út egyre nehezebb lesz” – írja a *Zord számvetés*ben, „elrejtőzött a csillag, mely jelt adhatna” – mondja a *Nébhány akkord*. Az *Úrnapja* franciásan oldott versprózája egyszerre merítkezik meg a szegények vallásos áhítatában és az „egyház praktikáit” körülvevő gyanakvásban – mintegy a hit kérdéseiben is forszírozva egy olyan harmadik utas lehetőséget, mely a lélek számára az intézményesített vallás és a bigottság pólusai között a felvilágosult szellem felől még elfogadható. Választ keresve ezzel saját bizonytalan istenkeresésére, tárgyiasítva azt a régi dilemmát, amit a hívőnek nevelt ember számára „az igazság és a tisztaság jelképe” jelenthet.

A helyzetből kínálkozó tematikai gazdagodás, persze, szembetűnőbb változatokat jelez a Kassák-vers finom poétikai módosulásainál. Már csak azért is nehéz az utóbbiról folyamatában beszélni, mivel a költő kulcsverseiben sokáig megőrzi „nagy átfogásokra, világokat összekötő széles költői mondatokra alkalmas” stílusát⁵⁸ (Nemes Nagy Ágnes), technikai megoldásai gyakran avantgarde alakításainak utánérzetét kelthetik. A kötetzáró *Őszi vándorlás körbe-körbe* című, hatalmas ívű sétáló verse például – immár az idő koordinátái között – a hagyományos tempóban ütközteti

az életrajz keserű élményeit az építés, a „szigorú rend”, az „új világ gerendázata” féle, időközben új szemantikai üzenetekkel gazdagodott konstruktivista rekvizitumokkal. A másik kulcsvers, *A dolgok közelében* viszont már sejtet valamit a besűrűsödő, szikárságát purista esztétikába menekítő kései Kassákból. Nem a szecessziós lezárással, a felütésben érnek szételemezhetetlenné a tárgyasított hangulatok, s válik formává – miként azt egy más összefüggésben Gyergyai Albert említette – a költő „tényektől korlátozott szabadsága”:⁵⁹

Egy kutya vonítása kegyetlenül megsebzí az éjszakát
aztán más kutyák felelnek, számunkra érthetetlen nyelven
és mégis, mintha a föld legmélyebb kútjába tekintenék
arcom tükörképét keresem mindhiába, de a szív dobol
sírva válaszol az érthetetlennek s az viszont válaszol
miközben szinte halálra dermesztőn körülölel a csend
egy csillagocska fénypontjában a mély, gyászbaborult ég
alatt.

A költői élménnyel való szigorúbb gazdálkodás másik tünete, hogy az avantgarde mozdulatokat őrizve, de az öregedés túlcsonduló érzelmességét épp az izmusokban jellegzetessé váló konstruktivista gesztusokkal fegyelmezve a szerző tömbverseket formál – egyetlen gondolati ívbe, érzelmi ellentmondásba vagy allegorikus futamba sűrítve szertekívánkozó benyomásait. Ezek a – sorhosszúságukhoz képest – zömök kompozíciók nemcsak a lélegzetvétel ütemezését tartják, hanem a próza „ünnepies komolyságával, retorika-előtti egyszerűségével és tisztaságával”⁶⁰ (Gyergyai Albert) is gazdagítják az őszikés korszakába

érkező költészetet (*Kréta kör, Küszöb előtt, Rossz gondolatok, A dolgok közelében* stb.). De verstechnikai megközelítésben, e szempontból talán csak a csoda felőli értelmezések dimenzióit és az álom szürreális kalandokra csábító varázsát feledve, az ihlet végső letisztulása és a teátrálisabb gesztusok lefokozása felé jeleznek a költő versprózái is. Elegendő összevetnünk az *Elszakíthatatlan lánc*, a *Sejtelelem*, az *Úrnapja*, a *Mária így szól a gonosz férfiakért*, a *Két síkban* típusú műveket a húszas évek líraközeli prózaverseivel, hogy megértsük – itt már nem a stílus keresi az őt reprezentáló költői kifejezéseit, hanem a rezignált számvetés, az elmúlásra hangolódás „a való világon túl / s az örület vörös határsávján innen” (*Két vers – faluról*) állapota enged teret a szürrealista talányoknak, a lét egészébe tudva egyszerű dolgaink irracionális fonákját is.

- 1 KASSÁK Lajos, *Kis könyv baldoklásunk emlékére*, Bp., 1945, 108.
- 2 LENGYEL Balázs, *Kassák Lajos*, Újhold, 1947, 1–2. sz., 60.
- 3 *A magyar irodalom története VI.*, Bp., 1966, 226.
- 4 Uo.
- 5 CSAPLÁR Ferenc, *Az Alkotás szerkesztőjének levelezéséből*, Jelenkor, 1987, 3. sz., 262–263.
- 6 CSAPLÁR Ferenc, *Kassák és a filmművészet*, Filmkultúra, 1987, 8. sz., 3–9.
- 7 *Kortársak Kassák Lajosról*, Bp., é. n., 165.
- 8 *Az Alkotás szerkesztőjének levelezéséből*, 267.
- 9 Kassák 1945 utáni közéleti szerepléséről I. MOLNÁR János, *A Szociáldemokrata Párt 1945 utáni művelődéspolitikájának néhány vonása*, Párttörténeti Közlemények, 1983, 2. sz., 50–90; STANDEISKY Éva, „A rajongó és a kritikus élt bennem...” *Kassák Lajos 1945 utáni közéleti tevékenységéről*, Valóság, 1987, 6. sz., 62–75; MAJOR Ottó, *Kassák sorsfordulói*, Jelző, 1989, 7. sz., 60–67.
- 10 MAJOR Ottó, *i. m.*, 61.
- 11 L. Alkotás 1947, 1–2. sz., 2. Az írók közül Gellért Oszkár, Heltai Jenő,

- Nagy Lajos, Schöpflin Aladár, Szép Ernő és Tersánszky Józsi Jenő
részesült még életjáradékban.
- 12 GÖNCI Sándor, *Kortársak Kassák Lajosról*, 119 és HEIMER Jenő,
Kibontott zászló. Az Olvasó Munkás Klub Kassák-emlékkönyve, Csepel,
1987, 66.
- 13 GYÖRGY Péter, „Szemtől szembe”. *Kassák: Az Alkotás és a Kortárs
szerkesztője*, Jelenkor, 1987, 3. sz., 254.
- 14 KASSÁK Lajos, *Előljáró szavak*, Szocializmus, 1945, I., 58–59.
- 15 KASSÁK Lajos, *Emlékezés Knut Hamsunra*, Új Idők, 1945. aug. 4.
- 16 KASSÁK Lajos, Rózsa Miklós emlékkiállítás = *Éljünk a mi időnkben*,
Bp., 1978, 378.
- 17 MOLNÁR Aurél, *Egy óra a hatvanéves Kassák Lajossal*, Új Magyarország,
1947. márc. 8., 10.
- 18 KASSÁK Lajos, *Három mester grafikája = Éljünk a mi időnkben*, 379.
- 19 KASSÁK Lajos, *A székesfővárosi képtár kiállításához = Éljünk a mi
időnkben*, 374.
- 20 Idézi CSAPLÁR Ferenc a Tiszántúli Népszavából = *Kassák és a filmmű-
vészet*, 35.
- 21 KASSÁK Lajos, *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig*, Bp.,
1947, Vedres Márkról szólva = *Éljünk a mi időnkben*, 318.
- 22 KASSÁK Lajos, *Időszerű vallomás*, Nagyvilág, 1947, 1.
- 23 KASSÁK Lajos, *Zúrzavar és késő bánat*, Népszava, 1945. jún. 27., 3.
- 24 KASSÁK Lajos, *Invitáció*, Népszava, 1945. júl. 8., 6.
- 25 KASSÁK Lajos, *Mit adunk az értelmiségnek?* Népszava, 1945. dec. 2., 5.
- 26 *I. m.*
- 27 W. BOROS Irén, *Író az íróról. Kassák Lajos nyilatkozata a debreceni
kultúrbétről*, Tiszántúli Népszava, 1946. júl. 7., 5.
- 28 KASSÁK Lajos, *Nébány megjegyzés színiigazgatóink nyilatkozatához*,
Színház (kivágot, Kassák Múzeum).
- 29 Az idézett cikkek a Népszavában: *Vonatfüty*, 1945. ápr. 8., 4; *Egy város
arculatához*, 1945. ápr. 15., 4; *Egy tavaszi nap*, 1945. ápr. 22., 4; *Ünnepi
gondolatok*, 1945. máj. 1., 7; *Csábítás a jóra*, 1945. máj. 6., 4.
- 30 PÁN Imre, *Beszélgetés az írók feladatáról*, Új Idők, 1945. aug. 25.,
116–117.
- 31 KASSÁK Lajos, *Az író írjon*, Világ, 1945. máj. 27.
- 32 *Uo.*
- 33 FODOR József, *Együttlétem Kassák Lajossal*, Kortárs, 1967, 3. sz., 383.
- 34 FODOR Gyula, *Bartók Béla 1881–1945*, Új Idők, 1945. szept. 29., 264.
- 35 KASSÁK Lajos, *Bartók Béla*, Új Idők, 1945. okt. 13., 292.
- 36 KÁLLAI Ernő, *Egy festőnemzedék*, Új Idők, 1945. szept. 15.
- 37 KASSÁK Lajos, *Egy képkiállításról*, Új Idők, 1945. okt. 6., 270.

- 38 KASSÁK Lajos, „Az eltűnt idő nyomában”, Népszava, 1945. júl. 15., 6.
- 39 JUSTUS Pál, *Jegyzetek a demokráciáról*, Új Idők, 1945. aug. 4., 7.
- 40 BÁLINT Endre, *A művészet szabadsága és a szabadság művészete*, Új Idők, 1945. aug. 4., 26.
- 41 Kassák Lajos *új művéről*, Új Idők, 1945. aug. 4., 29.
- 42 Az idézet a zsidóság és az avantgarde fogalmának automatikus összekapcsolására utal. L. FODOR József, *i. m.*
- 43 L. STANDEISKY Éva, *i. m.*, 65–66. és Szabad Nép, 1946. dec. 1.
- 44 STANDEISKY Éva, *Kassák Lajos belső száműzetése (1948–1956). Egy kizárás politikai háttere*, Mozgó Világ, 1988, 12. sz., 65.
- 45 CSAPLÁR Ferenc, *Kassák és a filmművészet*, 35.
- 46 L. SZILÁGYI Gábor, *Tűzkeresztység*, Magyar Filmintézet, 1992 19.
- 47 *Kibontott zászló*, 41.
- 48 L. HÁRS László (H. L.), „Gorkij”, Kortárs, 1948. ápr. 15., 402.
- 49 A darabot – egy jogi vitát kavaráó erdélyi előadás után – 1948 januárjában mutatta be a Nemzeti Színház.
- 50 KASSÁK Lajos, *Az út vége*, Bp., 1982, 294.
- 51 KRISTÓ NAGY István, *Kassák Lajos emlékezete. Följegyzések szépprózájáról*, Délsziget, 1987, 7. sz., 4.
- 52 KABDEBŐ Lóránt, *Kassák Lajos: Az út vége*, Napjaink, 1964, 1. sz., 10.
- 53 DIÓSZEGI András, *Megmozdult világban*, Bp., 1967, 142.
- 54 SÖTÉR István, *Négy nemzedék*, Bp., 1948, 12.
- 55 KASSÁK Lajos, *Szénaboglya*, 1955. márc. (kézirat). A napló 1988-ban megjelent.
- 56 Uo.
- 57 KASSÁK Lajos, *Bevezető sorok Földeák János verseihez = Csavargók, alkotók*, Bp., 1975, 374.
- 58 NEMES NAGY Ágnes, *Kassák Lajos: Hatvan év*, Köznevelés, 1947, 10. sz., 222.
- 59 GYERGYAI Albert, *Kassák Lajos válogatott versei*, Bevezetés, Bp., 1956, 28.
- 60 Uo.

Interpretációs maximák

0. Az „Interpretációs maximák” címet viselő előadásomat* – konstruktivista hitemnek megfelelően – nem kezdek másként, mint annak előrebocsátásával, hogy „Interpretációs maximák pedig nincsenek”. Amennyiben ezt a kijelentést érvényesnek tekintjük, akkor előadásomat itt be is kell fejeznem. Mégis, tekintettel arra, hogy ilyen szép számban összejöttünk *itt és ma* – tudományos igény, teoretikus kíváncsiság, személyes megbecsülés, hivatalos tiszteletadás és a többi okán, nem teszem. Nem teszem azért, mivel úgy gondolom, minden megnyilatkozás, mely igényt tart mások figyelmére, mi több – remélhetően – meg is kapja ezt, megérdemli – ha nem mást – a cáfolat tiszteletét. Egyébként is, ki a cáfolat tiszteleténél többre tart igényt, gyanakvást kelt. Persze mindez ma és itt korántsem érdekes.

Érdekes azonban az a néhány kérdés, mit az eddig elhangzottak írnak elő.

0.1. Első kérdés: Miféle az a hit, mely „konstruktivista”?

0.2. Második kérdés: Mik azok az „interpretációs maximák”?

* Ez az előadás „Az irodalmi interpretáció” című konferencián hangzott el 1991. november 5-én az MTA Irodalomtudományi Intézetében.

0.3. Harmadik: Ha már nem akarjuk az interpretációs maximákat, miképpen tarthatjuk meg őket?

1. Az első kérdésre. A *konstruktivista bit* az Humberto Maturana és Ernst von Glasersfeld által kidolgozott radikális konstruktivizmus ismeretelméleti felfogását és az erre épülő konstruktivista kommunikáció-, nyelv- és irodalomelméletet jelenti.

1.1. A konstruktivizmus hittételei:

1.1.1. Ismeretelméleti hittételek:

1.1.1.1. Az élő rendszerek, így az emberek is operacionálisan zárt rendszerek.

1.1.1.2. Az élő rendszerek – épp operacionális zártságuk miatt – megismerő tevékenységük során nem képesek a megismerendő (itt: a világ) rekonstrukciójára, így a megismerés eredménye a bennünket körülvevő izé (itt: világ) valamely, ránk jellemző modellje.

1.1.1.3. A megismerés során képződő világ-modellek a megismerő szubjektum fiziológiai és szocializációs feltételei szerint meghatározottak. A világ-modellek érvényessége az épp aktuális közösség legitimációjának eredménye.

1.1.2. Kommunikációelméleti hittételek:

1.1.2.1. A kommunikáció során nem információ-átvitel történik, hanem próbálkozás arra, hogy a kommunikáló felek hasonló struktúrákat építsenek fel egymás tudatában, ezt nevezi a konstruktivizmus „paralel mentális struktúrák felépítése próbálkozássorozatának”.

1.1.2.2. A kommunikáció alapterminusai:

A Kommunikátbázis: Olyan érzékileg elérhető kommunikációs eszköz, melyet az egyik kommunikáló fél állít elő, s amelyet a másik kommunikáló fél érzékelő apparátusa és szabálykövető, illetve konvencionizált műveletek alkalma-

zása segítségével olyan fennállóként ismer el, melyhez jelentést rendel és melynek következtében bizonyos cselekvéseket mint következményeket hajt végre.

A Kommunikát: A kommunikáció résztvevőjének mentális struktúrája, mely egy észlelhetően és dekódolhatóan megjelenő Kommunikátbázis következményeként jön létre, s minek eredményeként valamilyen kommunikációs cselekvést hajthat végre.

1.1.3. Nyelvelméleti hittételek:

1.1.3.1. A nyelvi Kommunikátbázis, a szöveg nem rendelkezik szemantikai jellemzőkkel, azaz „a szövegben nincs benne a jelentés”.

1.1.3.2. A jelentés, konstruktivista szóhasználatban: a Kommunikát a kommunikáló felek tudatában helyezkedik el: a Kommunikátorok mentális struktúrájának része.

1.1.3.3. A nyelvi kommunikáció során alapvetően három tényezővel érdemes számolnunk: a szöveg, a Kommunikát és az e kettőt mintegy összekötő szabályrendszer.

1.1.4. Irodalomelméleti hittételek:

1.1.4.1. A szöveg „szemantikátlanítása” következtében, azaz annak következtében, hogy a Kommunikátot a konstruktivizmus radikálisan leválasztotta a szövegről, *az irodalmi szöveg irodalmisága nem alapozható meg a szövegben, csakis konvencionálisan adható meg.*

1.1.4.2. Így a konstruktivizmus szerint az irodalom nem szöveg, hanem cselekvések halmaza. *Irodalom egyenlő: irodalmi cselekvések összessége.* Irodalmi cselekvésnek minősül minden olyan cselekvés, mely irodalminak tekintett szövegekre irányul. A négy alapvető irodalmi cselekvés: az irodalmi alkotás, az irodalmi közvetítés, az irodalmi befogadás és az irodalmi feldolgozás.

Az *irodalmi létrehozás cselekvése* az a cselekvés, mely során az irodalmi alkotó egy olyan szöveget (nyelvi Kommunikát-bázist) rendel saját Kommunikációjához, melyet irodalminak tekint.

Az irodalmi létrehozás cselekvését az ún. *írói kódok* irányítják.

Az *irodalmi közvetítés cselekvése* az a cselekvés, amely során egy irodalmi közvetítő (szerkesztő, lektor, cenzor stb.) egy irodalminak tekintett szöveget (nyelvi Kommunikátbázist) egy tőle vizuálisan általában eltérő, konvencionálisan azonban általában el nem térő szövegre (Kommunikátbázisra) visz át, és ezt az irodalmi kommunikáció valamely más résztvevőjének rendelkezésére bocsátja, vagy megakadályozza, hogy ez a szöveg bekerüljön az IRODALOM-rendszerbe.

Az irodalmi közvetítés cselekvését az ún. *cenzori kódok* irányítják. A cenzori kódot két alkód alkotja: a politikai és a poétikai cenzori alkód.

Az *irodalmi befogadás cselekvése* az a cselekvés, mely során az irodalmi befogadó egy olyan Kommunikátot rendel az irodalmi közvetítők által rendelkezésére bocsátott, irodalminak tekintett Texthez, melyet irodalminak tekint.

Az irodalmi befogadás cselekvését az ún. *olvasói kódok* irányítják.

Az *irodalmi feldolgozás cselekvése* az a cselekvés, mely során az irodalmi feldolgozó (kritikus, irodalomtörténész, irodalomtanár stb.) az általa irodalminak tekintett és befogadott Texthez rendelt Kommunikáthoz egy újabb Textet rendel. Például kritikát ír, egy interpretációt ad elő stb.

Az irodalmi feldolgozás cselekvését az ún. *kritikusi kódok* irányítják.

Látható, hogy az irodalmi befogadás és az irodalmi feldolgozás közötti különbség a nyilvánosság segítségével mutatható meg. Az irodalmi befogadás az olvasó magánügye, hiszen az általa létrehozott Kommunikáthoz (jelentéshez, interpretációhoz) nem rendel újabb Textet, azaz nem beszél róla. Az irodalmi feldolgozás viszont nyilvános, hiszen az irodalmi feldolgozó *beszél* arról, hogy az irodalmi tekintett szöveg mit váltott ki belőle: beszámol irodalmi Kommunikációról egy újabb Text segítségével.

2.0. Ennyit az első kérdésre. A második kérdés (Mik azok az „interpretációs maximák”?) két kérdést foglal magában: Mi az interpretáció? és Mi az a maxima?

2.1. Az irodalmi interpretáció – véleményem szerint – minden más irodalmári tevékenységet megelőző és megalapozó cselekvés. Ugyanis irodalomról csak abban az esetben beszélhetünk, ha a jelentés nélküli szöveghez a szöveg befogadója jelentést rendel. Ez a művelet pedig az interpretáció, minden más csak ezután jöhet. Mondhatni, az interpretáció *belépő* az irodalom-rendszerbe.

2.1.1. Az irodalmi interpretáció az irodalmi feldolgozás cselekvésének alosaja. A konstruktivista nyelvelmélet előírásainak megfelelően az interpretáció cselekvésének eredménye – konstruktivista szóhasználatban: az irodalmi kommunikát – egyaránt meghatározott az interpretálandó szöveg és az alkalmazandó interpretációs stratégia által. Ennek megfelelően szöveghez adekvát olvasatról nem, csakis *szöveghez-stratégiához adekvát* olvasatról lehetséges beszélnünk. Az alkalmazandó interpretációs stratégia jellemzi alkalmazóit, az irodalmi közösség tagjait, de az irodalmi

közösség éppúgy jellemzi az általa használt interpretációs stratégiát-stratégiákat. Megjegyzésként: az irodalmi közösségek hasonlóképp gondolhatók el, mint Wittgenstein nyelvjáték-közösségei, így az irodalmi közösségeket nevezhetjük irodalomjáték-közösségeknek. Az imént mondottakból adódóan a létrehozott irodalmi olvasat szöveg-specifikus és irodalmi közösség (azaz stratégia-)specifikus egyaránt. Az interpretációs stratégiák irodalomjáték-közösségekhez kötöttek és *egy adott interpretációs stratégia érvényessége is az irodalomjáték-közösség határáig tart.*

2.2. Na és mi az a maxima? A maxima az valami komoly dolog. És nagyon érvényes. A maximától elvárjuk, hogy amit mond, az univerzális legyen.

2.3. Így az interpretációs maximáktól elvárjuk, hogy követésük esetén eljutunk az igazi, az adekvát olvasathoz. Az irodalmi interpretációs maximák pedig arra vannak, hogy komolyan vételük esetén megtudjuk, mi is a mű igazi jelentése. Ettől egy konstruktivista persze rosszul van. Próbáljuk meg az előbb proponált konstruktivista hittételek felől megvizsgálni az interpretációs maximákat.

2.3.1. Interpretációs maximák pedig nincsenek, amennyiben azok univerzálisak óhajtanak lenni. Nincsenek, mert

2.3.1.1. egy: Az interpretációs maximák – ha lennének, akkor – valamely interpretációs stratégia részei lennének.

2.3.1.2. kettő: Az interpretációs maximák érvényessége – éppúgy, mint az interpretációs stratégiáké – valamely irodalomjáték-közösség határáig tart. Ezért nem lehetnek az interpretációs maximák univerzálisak. Kész. Passz.

3.0. Azonban be lett jelentve még egy kérdés, a harmadik: ha már nem akarjuk az interpretációs maximákat, miképpen tarthatjuk meg őket?

3.1. A dolog egyszerű. Egyszerűen csak le kell mondanunk az interpretációs maximákat univerzalitás-igényükről. Miképpen? Azt mondjuk – mint az előbb –, hogy minden maxima érvényessége az őt alkalmazó irodalomjáték-közösség határáig tart. Ezzel minden interpretációs előírást, maximát, normát, parancsot és elvet közösséghez kötöttnek minősítettünk.

3.2. Előadásom további részében – megmentő aktusként – azt az irodalmi interpretációs maximát fogom ismertetni, mely annak az irodalomjáték-közösségnek az interpretációs tevékenységét szabályozza, melyhez tartozom. Most tehát arról fogok beszélni, amit szeretek.

Az irodalmi interpretáció olyan cselekvés, mely során valamely (irodalminak tekintett) szövegre irodalmi kommunikátokat építünk fel, ezért úgy gondolom, hogy az a jó interpretáció, melyben *szöveg és értelmezője egyaránt jelen van*. Az interpretáció cselekvését és eredményét meggyőződésem szerint csakis kommunikációs normák szerint lehetséges megítélni. Amennyiben irodalmi, esztétikai, politikai stb. normákat és mértékeket vezetnénk be, beszélgetésünk tárgyszinten folyna, s legfőljebb bosszankodhatnánk azon, hogy az értelmezendő szöveg szerzője nem hasonlít ránk, vagy ellenkezőleg: örülnénk, hogy nem vagyunk egyedül.

Az viszont rendes irodalomelméleti ügy, ha metaszínten társalgunk, azaz ha azt vizsgáljuk, hogy a kérdéses interpretáció eleget tesz-e azoknak a kommunikációs követelményeknek, melyeket a magunkénak vallunk.

Alapelv: Az a jó interpretáció, melyben szöveg és értelmezője egyaránt jelen van.

Elsődleges maxima:

„Létrehozott értelmezésed ne legyen túl közel a szöveghez, de ne legyen túl távol sem tőle!”

1. Deiktikus maxima:

„Értelmező kijelentéseid mindig vonatkoztathatók legyenek az értelmezendő szövegre!” (Mindig rá tudj mutatni, amiről beszélsz!)

2. Szelekciós maxima:

„Az interpretáció során válaszd ki az értelmezendő szövegnek megfelelő interpretációs stratégiát!”

3. Konzekvens maxima:

„Értelmezésed következzen az értelmezendő szövegből és a kiválasztott értelmezési stratégiából!”

4. Intencionális maxima:

„Mutasd meg magad az értelmezésben!”

Zárásképpen, s az intencionális maxima igazolásaként azt lehet mondani, hogy az értelmezés legalább annyira – ha nem jobban – szól az értelmezőről, mint magáról az értelmezendő szövegről.

IRODALOM

VON GLASERSFELD, E., 1981, *Einführung in den Radikalen Konstruktivismus* = WATZLAWICK, P., *Die erfundene Wirklichkeit*, München–Zürich, Piper, 16–38.

VON GLASERSFELD, E., 1984, *Konstruktivistische Diskurs* = LUMIS-SCHRIFTEN 2., magyarul: Helikon, 1993, 1. sz. 76–90.

GRICE H. P., 1975, *Logic and Conversation* = COLE, P. & MORGAN, J. L. (ed.), *Syntax and Semantics*, vol. 3., *Speech Acts*, New York–San Francisco–London, Academic Press.

MATURANA, H. R., 1982, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, Braunschweig–Wiesbaden, Vieweg.

ODORICS F., 1988, *Towards the Constructivist Science of Literature (a new paradigm?)*, *Empirical Studies of the Arts*, Vol. 7 (2), 1989, 145–161.

- ODORICS F., 1991, *Empirizmus vagy konstruktivizmus?*, Literatura, 1992, 1. sz., 26–44.
- ODORICS F., *A konstruktivista irodalomtudomány*, Helikon, 1993, 1. sz., 3–12.
- ODORICS F., *A konstruktivista irodalomtudomány vázlatja*, Literatura, 1993, 1. sz., 80–96.
- RUSCH, G. & SCHMIDT, S. J., 1985, *Georg Trakl – welcher? TEXT + KRITIK*, 1985, Mai, 79–100; magyarul: Helikon, 1989, 1. sz., 113–140.
- RUSCH, G., 1985, *History, literary history and historiography*, Poetics, 14, 257–278; magyarul: Helikon, 1993, 1. sz., 53–75.
- SCHMIDT, S. J., 1982, *Unsere Welt – und das ist alles*, Merkur H., 4., 356–366; magyarul: Helikon, 1993, 1. sz., 13–22.
- SCHMIDT, S. J., 1983, *Text, Subjekt und Gesellschaft. Aspekte einer konstruktivistischen Semantik* = M. FAUST (ed.), *Allgemeine Sprachwissenschaft, Sprachtypologie und Textlinguistik*, Festschrift für P. Hartmann, Tübingen, Narr, 55–72.
- SCHMIDT, S. J., 1983, *Interpretation: Sacred Cow or Necessity?*, Poetics, 1983, 2–3. sz., 239–258; magyarul: Helikon, 1989, 1. sz., 91–113.

A magyar fatras

(1) „jó fatras-im gót limlomok” – írta egyik költeményének első sorában, műfajmegnevezésként, Csordás Gábor. A sor a műfaj nevén kívül ennek magyar fordítását is megadja: a költői szótárak szerint a *fatras* szó szerinti jelentése *limlom*. Persze ezzel még aligha lettünk okosabbak.

E gót lim-lomok rendkívül becses költemények az összehasonlító poétika kutatója számára, annak a számára, aki időben közel sem szinkron és térben egymástól igen távol jelentkező, de ekvivalens formák összevetésére vállalkozik. A magyar fatras a későközépkori nyugat-európai költői alakzatok több évszázados és máig le nem zárult meghonosítási folyamatában nem holmi szokványos, hanem már-már bizarr jelenség, a választott hagyományhoz való viszony különleges, de példaértékű esete.

Van a formáknak emlékezete. A régmúltból ma ismét megjelenő alakzatok visszautalnak önnön múltjukra, viszonyulnak eddigi történetükhöz, és pontosan kirajzolják azt a költői magatartást, amely a hagyomány- és formaválasztást motiválja. A forma eredete, múltbeli történetének jellege mintegy beépül jelen használatába, a forma jelentésének részévé válik. Ha például szonettet írunk vagy ballada-strófákat, amely formatípusoknak kontinuos hagyománytörténe-

tük van, a hagyomány meghatározó szerepére szavazunk a jelen költészetben, de egyben a költői tradíció közös jellegére is voksolunk, a költőnek és olvasójának közös költészettörténeti tapasztalataira. A sestinának például, vagy a rondó-alakzatoknak már töredékes, viszonylagos kontinuitása van a költészettörténeti időben: e formák választása arisztokratikus hagyományválasztás. Az ilyen formákat aktualizáló költő szintén hisz a hagyomány dominanciájában a poézis terepén, de csak a kevesek hagyományában: a költészet választás és kiválasztottság, a kevesek közös tapasztalata. És léteznek néma formák, olyanok, amelyek valaha, a régmúltban megvoltak, azután eltűntek a költészettörténet áradó folyamatában. Úgy jelennek meg ma, hogy eredetük van, de nincs hagyománytörténetük. Jól alkalmazható ezekre a jelenségekre a légihíd metaforája: a 20. század utolsó harmada és az eredet, a két kulturális idő között nincsenek közvetítések. Szakadékszerű távolság és merész összefüggés alakul ki a későközépkori nyugat-európai fatras és a 20. század végi magyar lim-lom között. A továbbiakban ezt a távolságot kívánom leírni, és ezt az összefüggést kívánom kiépíteni, értelmezni.

A fatras a későközépkori Nyugat-Európában térben és időben rendkívül korlátozott elterjedtségű műfaj és forma. Versismereteim szerint sem a reneszánszban, sem a későbbiekben, sem napjainkban a metrikus fatras nem jelent meg sehol. És itt jön a bizarr tény: a forma egyszercsak feltűnik az 1970-es években és a '80-as évek elején, Magyarországon, magyar nyelven, Csordás Gábor két verseskötetében. A távolság nemcsak időben óriási a későközépkor és napjaink között, de térben sem csekély Észak-Franciaország és Magyarország között. Ez a tény, azaz magyar fatrasaink

szinkron párhuzamnélkülisége, valamint a műfaj középkor utáni űrje beépül a fatras modern megjelenésének formális jelentésébe, tartalmába, és lényeges eleme a műfajválasztásnak magának. A költő, ha ma fatrast ír, rendelkezik valamilyen hagyománnyal, de ez a birtoklás paradoxális: van hagyományom, de nincs hagyománytörténetem. A formális alakzatnak ez a történetnélkülisége, a választott hagyomány magánya beépül a mai költemények jelentésébe. A mai fatras-költő nem utasítja el a költészet metrikus hagyományát általában, de a metrikus hagyományokon belül a választás során kortársaival és olvasóival szemben kontraszelektív álláspontot foglal el, olyan álláspontot, amelyet mások nem. Nincs közös tradíció, csak egy nyom alapján felépítendő magánhagyomány van és lehetséges, állítja ez a költői észjárás.

Csordás Gábornak *A nevelő nevelése* című, 1980-ban a Kozmosz Kiadónál megjelent első kötetében olvashatunk először e műfajból, mindössze két darabot (33–34. p.). Közös címük is műfajmegnevező, hiszen nem számíthatunk az olvasó korábbi olvasmánytapasztalatára, nem számíthatunk arra, hogy metrikus karakterei alapján a szöveget az olvasó beazonosítja és fatrasként azonosítja be. Ezért a címben meg kell adni a forma és a műfaj megnevezését: *Két fatras*. (A kötet címe egyébként, és ez a későbbiekben lényeges lesz, az 1845-ös *Tézisek Feuerbachról* 3. pontjára utal, ahol Karl Marx az önmegvalósítás és a forradalmasító gyakorlat összefüggéseiről ír: „és a nevelőt magát is nevelni kell”¹. Ez egy elutasító típusú erkölcsi és politikai magatartás lenyomata, amely szoros kapcsolatban áll a poétikai elutasítás, a poétikai kontraszelekció gesztusával). Második kötetében (*Kuplé az előcsarnokban*, 1984) a fatrasok teljes ciklust

alkotnak *Árulás térképei. Verses napló 1978–1982* címmel. A ciklus 22 darabból áll, ezeket a könnyebb azonosítás érdekében sorrendben beszámoltam, hogy a későbbiekben e számmal utalhassak rájuk. Összesen tehát 24 költeményről van szó, ami a két kötetben együttesen közreadott versek egészéhez viszonyítva is jelentős szám.

Mi a jelentése a fatras feltűnésének Csordás Gábor költészetében? voltaképpen mi is ez a gót lim-lom? hogyan kerül e műfaj hozzánk, és miképp épül be szűkebben e két verseskötetbe, tágabban mai költészetünkbe? mi a fatras-légihiód jelentése?

Amikor arról a *fatrasie* elnevezésű műfajcsoportról értekeznek, amelybe a mi fatrasunk is tartozik, Paul Zumthor joggal említi föl, hogy irodalma és feldolgozottsága gyenge alapokra támaszkodó, váltakozó színvonalú és roppant csekély: egyetlen terjedelmesebb munka, egy antológia és négy-öt tanulmány szól róla. A fatras műfaj történetileg szoros kapcsolatban áll a *fatrasie*-vel, s érintkezik egy szélesebb tartománnyal, a nonszensz-költészet regiszterével. E költeménytípus, a *fatrasie* sosem büszkélkedett túlzott népszerűséggel, és földrajzilag is jól lokalizálható: északi eredetű (Artois-Pikárdia). A vonatkozó corpus is meglehetősen csekély: Pierre Bec adatai szerint mindössze 64 *fatrasie*-t és 39 „lehetetlen” fatrast ismerünk (a „lehetséges” fatrasok számáról nem közöl adatot).² Az irodalom mindössze öt jelentősebb fatras-szerzőt tart számon: a szakmunkákban a legtöbbet idézett költő Watriquet Brassenel de Couvain, aki a korai, a 14. századból egyedül ismert lim-lomok szerzője. A többiek mind a következő évszázad alkotói, talán legismertebb közülük (de nem a fatrasairól) Jean Molinet a 15. század második feléből. A műfaj neve, a fatras ugyan már

1327-ben feltűnik, de korábbi megléte a 14. század előtti időkből nem adatható. A tágabb műfaji kontextus, a fatrasie és az ellen-líra valamelyest korábbi. „[...] on constate, çà et là, depuis 1250 environ, que se propage la mode de pièces lyriques burlesques, pleines de jeux de mots, d'associations saugrenues et de non-sens voulus: on les nomme «rêveries» ou «fatrasies» (l'une des plus anciennes est la *Fatrasies d'Arras*, d'avant 1280, qui compte 54 strophes)”, ahogy Paul Zumthor írja.³ Maga a minket szorosabban érdeklő metrikus alakzat a 14. században még meglehetősen elasztikus, csak a következő évszázadban válik formává, azaz rögzül, kanonizálódik az alakzata, hogy kérészéletű „népszerűsége” után, a 16. század közepe táján lassan és végleg elenyésszék. A fatras azon számos forma egyike, amely belehalt a petrarkizmus divatjának megjelenésébe. Minden bizonnyal sajtóhibával magyarázható, hogy letűnte Becnél „a XVII. század közepe”. Úgy gondolom, amikor a „gót limlom” az *Árulás térképein* megjelenik, a hagyományválasztásba be kell kalkulálnunk e műfaj eredendő, 14–15. századi költészettörténeti pozícióját is. A költészettörténetek emlékeztetkieséssel jelzik a fatras hajdanvolt marginális helyzetét. A fatras a régmúlt kövezetébe ágyazódott *poétikai nyom*.

Bár első pillantásra frivolnak tűnik, mégsem értelmetlen párhuzamot vonni Watrquet és Csordás között. E szempontból felette érdekes, hogy a nyugat-európai későközépkorban a fatras az anti-líra egyik hordozója. A fatras és a fatrasie így ebben az időszakban, a 14–15. században, kontraszelektíven viszonyul a kortársi és az őt közvetlenül megelőző költészethez. Ismét Pierre Bec megfogalmazásában: „A (stricto sensu) fatrasie és minden kétséget kizáróan

a bolond-ének (*sotte chanson*) a legrepresentatívabb műfaja a lírai (anti-lírai) távolságteremtésnek.”⁴ A fatras a szakítás költészete. A szakítás, a törés poétikailag az udvari költészet alapjával, a nagy udvari dallal szemben megy végbe (az udvar hivatalos és szellemi hatalmát az udvari szerelem-ideológia – kissé már elfáradt, már sablonszerűvé vált – nyelvezetének kifordításával, sárba tiprásával kívánják lerombolni), kronológiailag pedig e költői magatartás az udvari kultúra 12–13. századi uralmával áll szemben a 14. században. A költészetszínálók szociológiai elkülönültsége is tisztán kirajzolódik.

Lássunk a műfajra egy példát, Watriquet *Doucement me reconforte*... incipitű darabját, Tótfalusi István fordításában:

Édes vigaszt ad ma nékem,
aki bírja szívemet.

Édes vigaszt ad ma nékem
macskám, mely most döglük éhen,
és mely zsoltár-éneket
üvöltöz csütörtök-éjen,
hogyminden ház-eresztéken
inkább vándorútra megy;
egyik-másik nagy merészen,
sorsát is kihívni készen
Istenre lándzsát vetett,
s szólt: Pajtás, itt lesz ma vélem,
aki bírja szívemet.

Pierre Bec nyomatékosan figyelmeztet arra, hogy a fatras-jelenség, az idetartozó versanyag rendkívül modern hatású,

„huszadik századias”, ezért szigorú filológusi erkölcsseitől vezérelve azt tanácsolja, hogy óvakodjunk az olvasat és a megítélés mindenfajta történetietlenségétől, a szövegek modernizálásától. A leírtakban igazából az az érdekes, hogy e watriquet-i költői pozíció, az ellen-magatartás Csordásnál mintegy megismétlődik: nemzedékét gyakran kísértette meg valamilyen ellen-líra megalkotásának vágya, a hatalmi nyelvezet kifordításának és sárba tiprásának szenvedélye, a szembehelyezkedés, a nonkonformitás vagy antikonformitás pedig (ami a későközépkortól sem idegen) magatartásuk lényegéhez tartozik. Amikor e műfaj nála megjelenik, akkor ez azt jelenti, hogy Bec tanácsával ellentétben – hisz ez a légihíd értelme, a bizarr, merész és anakronisztikus viszony kiépítése – természetesen Csordás e 14. századi forma jelen aktualitását fedezte föl: hál’ Istennek nem érintette meg őt irodalomtörténeti és filológusi aggályoskodás.

Ha az idézett Watriquet-szöveget megnézzük, könnyen leolvasható róla a fatras legáltalánosabb szabályrendszere. A fatras, pontosabban az ún. *egyszerű fatras* (szemben a *kettős fatrasszal*) 2+11 sorból áll. Jean Molinet, aki maga is írt fatrasokat, így definiálta retorikájában az egyszerű és a kettős fatrast: „Aultre espece de rhetorique nommee fatras, est convenable a matieres joyeuses pour la repetition des mettres qui sont de sept et de huyct, desquels les ungs sont *simples* et nont que ung seul couplet. Les aultres *doubles* et ont deux coupletz et pareille substance et termination. Mais la premiere ligne du premier couplet sera seconde au seconde couplet”.⁵ Mind az egyszerű, mind a kettős fatras csak kétféle rímet használ, ahogyan a 12. század végétől fogva az ún. Hélinand-strófa is, és itt is 1 költemény = 1 strófa. A cisztercita abbé, Hélinand (vagy Hélinant) de

Froimond (vagy Froidmont) 1194 és 1197 között komponált egy 50 költeményből álló gyűjteményt *Vers de la mort* (A halál versei) címmel. A strófát tizenkettes sorok alkotják, minden egyes strófa rímképlete *aabaab–bbabba*. A ciklus egyik legkorábbi darabja annak a tág műfaji tartománynak, melyet *dits*-nek nevezünk, s amelybe kizárólag nem énekelt költemények tartoznak. *Littera sine musica*. Hélinand de Froimond strofikus leleménye rendkívül nagy népszerűségnek örvendett. A versszak egy tágabb metrikai tartományba tartozik, azoknak a strofikus alakzatoknak az egyike, melyek első nagy tömbje, fronsa *aabaab* képletű. Az ilyen strófák általános karakterét az egyes lábak /((aab)(aab))/ 001-es felépítése határozza meg: azonos–azonos–más. Az Hélinand- és a fatras-strófa közös strófatípusának képlete tehát a következő: *a a b a a b – γ* (A γ : a versszak befejező részének szerkesztésmódját kielégítő *tetszőleges* cauda). E versszak típus trubadúr lelemény, Frank István repertórium szerint 48 szövegben 26 változata ismeretes a trobarban.⁶ A trouvère-eknél 17 változatát találhatjuk meg, 18 szövegben. A versszak típus jelenléte, az egyes sorok nyolcszótagos verziójával együtt (vö. az idézett Molinet-definícióval: *mettres, qui sont de sept et de buyct*) még a 15. században is jól adatolható, jelezve a *rythmus tripertitus caudatus* (a magyar verstani hagyomány ezt periódusos szerkezetnek nevezi) változatlan divatját, amelyet majd csak a francia reneszánsz kedvelte metrumok fognak elsöpörni.⁷

A fatrazikus költemény formai szempontból két, egymástól világosan elkülönülő részből áll: a kétsoros *argument*-ből és a tizenegy soros ún. fatras-strófából. A teljes alakzat rímképlete (az azonos sorokat hagyományosan nagybetűvel jelölve) a következő: *AB A a b a a b b a b a B*. Az argumentum

mintegy bekeretezi a vers testét alkotó nagysrófát. A kettő közötti viszony parodikus. Ami az Hélinand- és a fatras-srófa hasonló jegyeit illeti, feltűnő, hogy mindkettő rím-sorozata a közepén „megfordul”, a fatrasnál – mivel annak nagysrófája tizenegy soros – enyhe aszimmetriával, kissé elcsúsztatva, a 6. sor után. A rím-sorozat közepén történő megfordítása kétszeres lesz a kettős fatras esetében. Az AB AabaabbababB BA BbabbababA rendkívül érdekes alakzat, hiszen az inverzió többszörösen jelenik meg, hierarchizáltan. Az első hat sor megfordul a 7.-nél, kis változtatással megindul „visszafelé”, majd a két rész egyenként ismét megfordul. Az Hélinand- és a fatras-srófa szerkezeti rokonsága kronológiailag is védhető, hiszen nagy népszerűsége miatt az Hélinand-srófa még a 15. században is élő hagyomány, akkor, amikor a fatras már és még gazdagon adathozható. Legfeljebb a műfaji konnotáció és az egyes formák közege között van nagy eltérés: eredetében az Hélinand-srófa a klerikus regiszter része. Ám megfigyelhető, hogy a 13. század derekától a strófa használata fokozatosan kilép a klerikus regiszterből: 1266–1267-ben Robert d’Arras még a tematikát is átvéve írt Hélinand-srófában, Clerc de Vaudoy 1265-ben a moralizáló-didaktikus költészet felé vitte el a *dit*nek ezt a fajtáját,⁸ de Adam de la Halle már *Dit d’Amour*-t szerzett ebben a strófában, Rutebeuf hét költeményt komponált e formában, köztük a nevezetes *Repentance*-t, a hagyomány szerint a halála előtt készített *Gyónását* is, amelynek kompozíciójában és metrikai felépítésében – lehet, hogy csekély joggal, de – talán még számszimbolikus elv is sejthető.⁹ Az Hélinand-srófa tehát idővel kilépett a klerikus regiszterből, lassan közeledve a 14. századi anti-líra formai készletéhez. Hogy a két strófa

közötti formális rokonság felvetése nem teljesen badarság, azt Pierre Bec egyik lábjegyzete is megerősíti, az, amelyben a szerző a formák genezisének mindig is ingoványos terepére merészkedett. „A fatras strófa eredete – írja – nem világos. Gondoltak Hélinand de Froimont strófájára *A balál verseiben*, amely szintén két rímre épül, határvonallal a 7. sornál. De a fatras metruma különböző, a sorszám is az, és nincs metrikai törésvonal a 7. sornál. Hivatkoztak a latin hexameter belső rímes feltagolására is, amely az egyházi latinitásban igen népszerű volt:

O miseratrix,
o dominatrix,
praecipe dictu
Ne devastemur,
ne lapidemur
grandinis ictu.¹⁰

Bár az irodalomtörténész megfontolt óvatossággal nem foglal állást, azt hiszem, ez utóbbi megoldás kevésbé valószínű. Az idézett rész eleve háromféle rímet használ, s az (aabccb) rímsorozatnak ill. rímsorozatrésznek az itt tárgyalandó jelenségtől független és önálló története van. Ráadásul: a fatras-strófán belül van „törésvonal” a 6. sor után: itt áll a diesis, itt van a határpont frons és cauda között, itt történik meg a „megfordulás”. Mindenesetre – a talán feltehető, talán nem feltehető genetikusszerű összefüggésektől eltekintve – az Hélinand-strófa rímsorozata formai szempontból meglepően hasonlít a fatras-strófára.

Ha a fatras-strófában az Hélinand-strófa *belső polémiáját* látjuk, akkor – bár nyilván távol áll a szerzők személyes

szándékától, de – ennek analógiájára Csordás Gábor 1980 körüli ciklusa szemlélhető úgy, mint Csorba Győző négy évtizeddel korábbi *Új Halál-versek* ciklusának belső, déldunántúli polémiája.¹¹ A „légihidak” nem két, hanem négy költőt kötnek össze:

Hélinand de Froimont ----- Csorba Győző

Watriquet Brassenel de Couvain --- Csordás Gábor,
ahol az összefüggések függőlegesen működnek. Mint tudjuk, a költészeti események elrendeződése az egyes szerzők személyes szándékai fölötti, ezektől független logikával is rendelkezik.

Ami tény: Csordás ciklusa pontosan követi az egyszerű fatras (a továbbiakban változatlanul: a fatras) szerkesztési és rímelőírásait. A Watriquet-darab Tótfalusi István-féle formahű fordításában az is megfigyelhető, hogy a verssorok a hetes és a nyolcas szótagszámot váltogatják a rímtípusok váltakozása szerint. Csordás Gábor ciklusában több szótag-szám-változat is megjelenik: az 1. számú költeményben az a-rímű sorok 9, a b-ríműek 8 szótagosok, a 3. számú darab argumentumában az első sor 11, a második 10 szótagos, a 6.-ban a szótagszám 9 és 6, az ezt követőben 10 és 11 stb. Bár a középkori lim-lomok nagy többsége, mint azt Jean Molinet leírásában olvastuk, hét- vagy nyolcszótagos sorokból áll és többnyire izometrikus, Csordás eljárása, a szótagszámok relatíve nagy változatossága műfajtörténeti szempontból is védhető. A fatras sorainak szótagszáma ugyanis – ellentétben rímképletével – nem fixálódott, nem rögzült. Henri Chatelain századeleji katalógusa ismer 6, 7 és 8 szótagos, izometrikus alakzatot a fatras-formán belül, és ismer olyan lim-lomokat, amelyek 7-es és 5-ös, illetve 7-es és 4-es szótagszámú sorokból szerveződnek.¹²

A formális elemekhez fűződő viszony illetén vizsgálata könnyen tűnhet szórszálhasogatónak, joggal kérdezhetné az Olvasó, mi történne, ha Csordás Gábor fittyet hányna a fatras amúgy is gyér emlékeiből kiolvasható későközépkori szabályrendszernek, mi történne, ha a fatras műfajmegjelölés pusztán metaforikus volna, amire, ti. a metaforikus műfajmegnevezésre a modernizmus időszakában rengeteg példát ismerünk? A kérdés teljességgel helyénvaló. Ráadásul a tapasztalatok azt mutatják, hogy egy adott (és pontatlanul jellemezve: régi) hagyomány feltétel nélküli követése többnyire torz, gyenge, de főleg égbekiáltóan anakronisztikus eredményt szül. Az afirmációnak, a hagyomány ilyen, egyébként mélyen középkorias, a tekintélyvelvet követő megerősítésének napjainkban csak kivételes feltételek közepette lehet értelme.

Ugyanakkor úgy vélem, Csordás Gábor ciklusában a központi kérdés ez, a formális státuszának a kérdése. Hiszen a ciklus – a formális alakzat vázolt történeti helyiértékén túl – szinte minden vonatkozásban *nem-fatrazikus hagyományokat követ*: a fatrasból a költőnek pusztán a formahagyomány pontszerűségére, magányára, és a forma általános működési mechanizmusára volt szüksége. Ugyanis a későközépkori fatrashoz szorosan hozzátartozott egy meghatározott és lehatárolt szóanyag (éppen, mert *anti-* volt, mert valamivel *szemben* fejtette ki hatását, amely költészet, a grand chant courtois szintén pontosan körülhatárolt dikcióval rendelkezett), valamint hozzátartozott számos szövegalkotási, nyelvi eljárás. (Ezeket a lexikai determinánsokat, a szintaktikai kliséket és a grammatikai-retorikai eljárásokat részletesen tárgyalja Paul Zumthor a *Fatrasie, fatrassiers* című tanulmányában.¹³) Csordás Gábor nem él ezekkel.

Mint ahogy nem él azzal a jelentésalakító ellentéppárral sem, amelyet a „lehetséges” és a „lehetetlen” fatras különbségtétellel jelölnek meg. A későközépkori poétikák egyikében „Gracien du Pont distingue entre le *Fatras possible* ou ayant un sens raisonnable, et *Fatras impossible*, dans lequel il n'y a guère qu'une suite de lignes rimant sans raison”.¹⁴ Az utóbbi, a lehetetlen fatras történetileg arra utal, hogy a korabeli művek egy részében felbomlott az egyébként a parodikus jellegen belül is ép jelentésbeli koherencia. Amíg az egyszerű és a kettős fatras megkülönböztetése pusztán formális, és a műfaj formai szempontú definíciójára utal, addig az utóbbi ellentéppár, a *possible–impossible* a felosztásnál a szemantikai nézőpontot részesíti előnyben: a fatras ekkor egy speciális szemantika hordozója.

Ennek kapcsán kell megemlíteni Csordás Gábor lim-lomjainak általam ismert egyetlen 20. századi „mostohatestvérét”, az *enfant terrible* Jacques Prévert-nek, Queneau mellett a Patafizikus Kollégium transzcendens szatrapájának 1965-ben megjelent *Fatras* című kötetét.¹⁵ A kötet műfajmegnevező címe látszólag metaforikus, ugyanakkor mégsem az. A kötetben szó sincs prozódiai szempontból verses szövegekről, sőt nem olvasható egyetlen utalás sem a tradicionális fatrasra, képekkel elegyített prózaformájú, közelebbről meghatározatlan műfajú, olykor szürrealisztikus „rövidszövegek” ezek, kollázstechnikával készített képekkel társítva (a filmes Prévert!). Nála a *Fatras* kötet cím a lehetséges és a lehetetlen keverésére, a nonszensz hagyományára utal, a lehetetlen fatras szemantikájára és a lim-lom bagatell voltára. Prévert-t a watriquet-i hagyományhoz kizárólag a szövegalakító eljárások és a jelentésszerveződés mikéntje köti. Úgy is mondhatnám, amíg Csordás Gábor versei

modern *formális* fatrasok (tehát nincs közvetlen közük a szemantikaihoz), addig Jacques Prévert művei modern *szemantikai* fatrasok (tehát nincs közvetlen közük a formálishoz). A műfaj értelmezésében ugyanazon hagyomány kétféle korabeli szemléletének választása mindkettejüknél természetes módon és logikusan sérti meg a filológus tanácsát: a későközépkori, a régmúlthoz tartozó, a történeti fatrashoz képest mindkét elgondolás történelmietlen, mert a *fatras* szó költészettörténeti jelentését modernizálja. Amikor Csordás Gábor az eredeti és lehetséges fatras parodikus szemantikáját ironikusra cseréli fel, szükségszerűen lát a műfajban csak metrikus alakzatot, formát tehát, mert számára a fatras szemantikai univerzuma nem mozgósítható. Csordás túlságosan mélyen ragaszkodik az értelemhez, a *raison*hoz. Az már más kérdés, hogy ez a metrikus alakzat, mint minden ilyen esetben, valamit azért itt is visszacsempész a múltjában ráakódott jelentésekből.

(2) A formális nézőpontból szemlélt fatras-alakzat alkalmas keretté vált Csordás Gábornál a legkülönbélebb tartalmak és eljárások „berendezésére”. A lehetséges fatras parodikus dikciójának helyét nála az ironikus szemlélet foglalja el. E csere felé mutatnak a szövegek feltűnően gyakori nyelvi játékaik, a szövegalakításnak a magyar költészetek hagyományaiból építkező eljárásai. Talán nem fölösleges kissé alaposabban szemügyre venni a magyar fatras költői nyelvezetét.

Kezdjük talán egy aprósággal! Felfigyelhetünk arra, hogy például az első kötetében olvasható fatras (az *Egy filozófusnőhöz*) 17. századi eredetű toposzt alkalmaz. Olyan kéttagú, erős fonológiai ismétlődést, amelyben a magánhangzó

Szakad malter, dől a rózsza,
Stabat mater dolorosa.

(Kovács András Ferenc: *Vizitáció*), majd egy Karoling-kori latin strófával:

Tu thalamus pudoris,
Tu balsamus odoris,
Tu libanus candoris,
Tu clibanus ardoris.¹⁷

A hosszú rímek a 17. századi magyar költészetben gyakran jelennek meg mulatónótákban, egy-egy szövegegység sor-szerű, azonos kizengéseként. A hosszú rímek Csordásnál is gyakoriak. Például a 16. számú darabban:

Ki jobbra ment ki balra ment
– a rímhiány rég parlament

A rím kiemelésére szolgál a homofónia is a 8. számú költeményben:

a lelkes pici gonoszok
közt akadt volna gonosz ok

Említettem, hogy a későközépkori fatras a maga nyelvi univerzumát a grand chant courtois frazeológiájával szemben dolgozta ki. Tagadó álláspontja talajáról ezt parodizálta, de erre utalt. Az ironikus, távolságteremtő beszédmód is bekebelező beszédmód, igen gyakran utaló. Csordás Gábor ciklusában az utalt szövegen kívüli szöveg leggyakrabban a József Attila-i corpus. Például rögtön az 1. számú darabban ilyen utaltként jelenik meg az *Ars poetica* „mai kocs mája” és a *Levegőt!* parafrazeált lehallgatási passzusa:

a költők őszintébb fele
hazámnak ha lejár a műszak
mai kocsmáig tántorog csak
[...]
kinek miért telefonoznak

Vagy a 13. számúban az *Eszmélet* 3-utalás:

kint- s benti macska kancsalít

Ha már ennél az első szövegnél járunk, érdemes talán megjegyezni, hogy az egyes fatras-strófák központosítás nélküliek. Ez általánosnak mondható jelenség, csak hogy a jelen esetben nem a mai magyar vers egyik elterjedt köznyelvéhez tartozó jelenségről van szó: az interpunkció eltörlésének kivételesen értelme, szerepe van. Felfüggesztése egyrészt azt jelenti, hogy e versek kizárólag a betű tartományába tartoznak, másrészt azzal a kötelezettséggel jár, hogy az olvasónak a lebegő, atomizált részekből magának kell megkísérelnie a visszaalakítást. Ha a mondatrend egyértelműen visszakövetkeztethető, akkor az írásjelek eltörlésének nincs funkciója, pusztán modor marad. Itt azonban egyugyanazon verssornál többféle visszaalakíthatóság jön számításba, a szöveg „lebegtetéséhez” tartozik a többféle visszaalakíthatóság közötti ide-oda mozgás az olvasás során.

Alapvetően parodikus beállítódása miatt a későközépkori fatras gyakran élt a szórványszerű másnyelvű részek beépítésével, gyakran volt *makaróni*. Egészen más szerepe van az idegennyelvű szövegtörmelékeknek az *Árulás térképei* ciklusban. Az *A nevelő nevelése* kötet II. fatras-szövegében:

réz a kilincs nincsen tető
fölszáll sírásom nevetésem

réz a kilincs nincsen tető
álmban így jön most elő
nicht mehr zu wohnen nur zu leben
ez a sváb magyar édesedő
keserűre fölnevelő
tillárom város sajgva térden
hűen tovább keverni vérem
tanít most bosnyák szerető
emberedünk voltam idétlen
ész üvegén játszik a hő
fölszáll sírásom nevetésem

a 12. számú darabban:

búcsúzó öntől genosse Lukács
ti. saját kis démonom kacsint

Vagy a záró, a 22. szövegben:

este az ember tremendously blessed
resurrexit halasztott alkalom

Ez utóbbi maga az argumentum.

Végezetül szeretnék kitérni az argumentum és a fatras-strófa egymással való kapcsolatára. Arra a viszonyra, amely a formálisan szemlélt fatrast mint szerkezetet, mint alakzatot megalapozza. A műfaj formai felépítésében határozott és meghatározott mozgás működik, sajátos dinamika, a formális elemek rögzített egymásutánjának köszönhetően. E mozgás a fatras struktúrájának a lényege. A forma dinamikus

mechanizmusát a leginkább – és talán a legpontosabban – az ollóhoz hasonlíthatnám. A különálló első két sor, az argument nem más, mint az olló, összezárt állapotban. A két sor az olló két ága. Ez a fatras-strófában fokozatosan szétnyílik – az egyes új sorok belépésével egyre tágabbá nyílik szét –, majd az utolsó sorral, amely egyben az argument második sora, *hirtelen* összezárul, és metsz, hasít, tép, vág. Azért lényeges e mozgásformát hangsúlyozni, hogy belátható legyen: nem egyszerű, szokványos keretes elrendezésre épül műfajunk formája. Ráadásul az olló-mechanizmus harmonizál a nyelv át- meg átvágásával, az ellen-líra társadalmilag elfogadott kliséket átmetsző törekvésével.

A nyugat-európai hagyományok térképéből pedig ez az olló egy különös alakzatot metszett ki: saját magányának, de tágabban a néma formákat hagyományukként választók magányosságának az alakzatát. *Tu es la solitude même*. Te vagy a magány maga.

- 1 MARX, Karl, *Tézisek Feuerbachról* = MARX–ENGELS: *A német ideológia*, Bp., Magyar Helikon, 1974, 8.
- 2 BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age (XII^e–XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétique médiévaux*, Vol. 1., Paris, Éd. A. & J. Picard, 1977, 172.
- 3 ZUMTHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e–XIV^e siècles)*, [1954], Genève, Slatkine Reprints, 1981, 296–297.
- 4 BEC, Pierre, *i. m.*, 167.
- 5 Molinet példája a kettős fatrasra a következő:

*Poures gens sont a malaise
Ou gens d'armes logez sont*

*Poures gens sont a malaise
Ne demeure soif ne haise
Fenestre huys ne baston ront*

Qui narde comme fournaise
 Pour chauffer une punaise
 Qui mengue ce qu'ilz ont
 Tout brule tout art tout rond
 Tout si desrigne et desgraise
 Tout trebuche au plus profond
 Si fault que chascun se taise
Ou gens darmes logez sont.

Ou gens darmes logez sont
Povres gens sont a malaise

Ou gens darmes loges sont
 Lung escorche lautre tond
 Lautre qui la fille baise
 Taste se lanette pond
 Et loste rechoit le bond
 Dung baston dont-il desplaise
 Et si lostesse est mauvaie
 On lui fait passer le pont
 Brief il n'est chose qui plaise
 Ou saudars viennent et vont
Povres gens sont a malaise.

HECQ, Gaëtan & PARIS, Louis, *La poésie française au Moyen Age et à la Renaissance*, [1896], Genève, Slatkine Reprints, 1978, 88.

6 FRANK István, *Répertoire métrique des troubadours*, I–II., Paris, Champion, 1953–1957, a 91–115. számú tételek.

7 CHATELAIN, Henri, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, [1907], Genève, Slatkine Reprints, 113–114 és 116–119.

8 Szövegkiadása: RUELLE, Pierre, *Les dits du Clerc de Vaudoy*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1969.

9 DUFOURNET, Jean, *La Repentance Rutebeuf ou le mot de la fin = Clio et son regard. Mélange d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offert à Jacques Stiennon*, Édités par LEJEUNE, Rita et DECKERS, Joseph, Liège, Mardaga, 1982, 177–187.

10 BEC, Pierre, *i. m.*, 169.

11 Csorba Győző nemcsak ciklust írt e formában, de kétszer is lefordította Hélinand versciklusát magát; az első fordítás még kétnyelvű, közli az eredeti szövegeket is: *A balál versei*. Ófrancia eredetiből ford. CSORBA

Győző, bev. BIRKÁS Géza, Pécs, 1940; FROIDMONT, Hélinant de, *A Halál versei*, ford. CSORBA Győző, Bp., Helikon, 1989.

12 CHATELAIN, Henri, *i. m.*, 222–223.

13 ZUMTHOR, Paul, *Fatrasie, fatrassiers* = Uő, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 68–88.

14 HECQ, Gaëtan & PARIS, Louis, *i. m.*, 87.

15 PRÉVERT, Jacques, *Fatras avec cinquante-sept images composées par l'auteur*, Paris, Éd. Gallimard, 1965.

16 *Régi Magyar Költők Tára*, XVII. század, 10. kötet, sajtó alá rend. VARGA Imre, Bp., Akadémiai, 1981, 45. sz. vers, 138. sor.

17 Idézi NORBERG, Dag, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958.

*Hongriuscule**

– *Naptárra, órára nézünk: 1988. április 6-a, reggel kilenc. Megadtad magadat sorsodnak, kezdjük el. Itt ülök Határ Győző házában, napos könyvtárszobája közepén, hogy elbeszélgessek az íróval. Hogy is hívják házadat, Hongriuscule? Sorsok furcsa forgandósága s mekkora paradoxon: Magyarországról el kell jönni, hogy egy magyar íróval beszélgethessünk, itt Londonban. Hadd induljunk hát onnan, ahova Te megérkeztél: hogy is kerültél el Magyarországról, Hungary-ből, ide, Hongriuscule-be, vagyis Kis-Magyarországra...?!*

– Beugrottál Te is a szónak, Lorcsikám, mint az angolok és angolosan ejted; pedig nem angol, hanem francia szó. Kedves jó francia költő-barátom, Jean Rousselot volt a keresztapja – nem ennek, hanem még észak-londoni, jóval kisebb házikómnak, ahol 1957 decemberétől 1967. március 15-ig laktam. Bizonytal ismered a nevét, sok magyar költőt fordított, a *Tragédiát* is lefordította és Illyéshez meleg

* Részlet a szerzőnek *Életút* című, Kabdebó Lóránttal készített önéletrajzi beszélgetés-könyvéből. A szöveg alapját képező emlékezés-felvétel a Soros Alapítvány Oral History támogatásával készült.

barátság fűzte (kit nem fűzött, Illyéshez, ha költő volt és francia?!). Rousselot gyakorta megfordult a szigetországban, nemcsak azért, mert szereti az angolokat és jól beszéli nyelvüket (fúlhasogató kiejtéssel), hanem mert a lánya itt van férjnél. Valahányszor a lányát meglátogatta, mindig hozzám is beugrott s ekkor történt, egyszer, egy alkalommal, amikor hampsteadi házamba betoppant, elállt a szemészája. A ház minden zege-zuga tele volt magyar népművészettel, jóval-rosszal, giccsel-kacattal, terrakottával, porcelánnal; volt ott minden, csipkék, szöttesek, buzsáki, kalotaszegi, torockói, volt tulipántos láda, bögrék-csebrek-csuprok, még erdélyi rokkám is volt. Rousselot körülnéz, széttárja karját és kiszalad a szó a száján:

– *Mon vieux, mais c'est une véritable HONGRIUSCULE!* – Édes öregem, ez valóságos KIS-MAGYARORSZÁG!

– Ez aztán rajta ragadt. Úgyhogy amikor abból a Parliament Hill Fields-i takaros kis házból – Észak-Londonból – leköltöztem ide Dél-Londonba és a wimbledoni domb délkeleti lankáján ütöttem fel sátorfámat, hát ezt a nagyocska házat is annak neveztem, de már sokkal bátrabban és ki is íratam rá fehér alapon arany betűkkel, magad is láthattad: *HONGRIUSCULE*. Angliában régről divat, hogy az ilyen szembeötlő, nagyobb házaknak, amelyek után önkéntelenül tájékozódik az erre vetődő, nevet adnak s ezt nézi a postás is, nem a számot. Igaz, ebből a házból már kikoptak a szöttesek, a népi furcsaságok s eldugódtak a régi terrakották; de azért az, ami ezt a házat mégis Kis-Magyarországgá avatja, csak itt van: nézz körül. A könyveknek ha nem is a legnagyobb, de tekintélyes része magyar. Itt vannak a prózaírók ábécésorrendben, ott sorakoznak a költők; de ma már inkább csak itt kezdődnek, mert a prózaírók „H” után

ott folytatódnak az átmenő, emeletes hallban, majd – „G”-től a költőkkel egyetemben – felkapaszkodnak a széles lépcsőpihenő polcaira s onnan tovább, az első emeletre (még a második emeleten is vannak könyvek, de már csak „ömlesztett áru”-formán, mert az a lepratelep). Hozzátehetném, hogy ez, amit most itt látsz, ez a tízezer-kötetes, ez a negyedik könyvtáram, s elmesélhetném, mikor s hol veszett el az első, a második, a harmadik, de – majd arra is rákerítjük a szót, vagy hogy kedvenc angol szólásmondásomat idézem: majd azon is keresünk gázlót, de csak azután, hogy a folyóhoz értünk.

– *Azt értem, hogy Te az HONGRIUSCULE-t franciásan ejted; de hogyan mondja a postás és hogy ejtik az angolok, szomszédaid, barátaid?*

– Sehogy. Nem ejtik. Megriadnak tőle; van, aki azt hiszi, valami namíbiai néger ákombákom; van, aki úgy véli, mert úgy olvassa, hogy HONGRIU-SCHOOL: azt hiszi, nyelviskola és én iskolaigazgató vagyok. Ha az volna a neve, hogy DRAGON HOUSE vagy EAVE’S HOUSE; vagy GABLES vagy ROSEWOOD stb., akkor rögvest tudnák, hogy ez a ház neve, ezek megszokott háznevek: az enyém a házak névadó hagyományában nem szerepel.

– *S ez különben Wimbledonnak az a furcsa nevű utcája, hogy nem áll mellette se út, se utca, se sétány, se díűlő, pedig mondtad, az utca-meghatározásban az angol nyelv kifogyhatatlan. Hát ez mi fán terem?*

– A polgárháború fáján. 1643-ban, a Warwick grófság-béli Edge Hill mellett, az oxfordi grófság határán zajlott le a polgárháború első nagy ütközete; Anglia-szerte rengeteg utcát neveztek el erről az ütközetről. Igaz, a legtöbbje Edge Hill Road vagy Edge Hill Street; de tudnod kell, az angolok

szerint az igazán „finom és előkelő” utca az, amelyiknek a neve mellé nem teszik ki az utcát. Az ilyen Wimbledoni, „szuper-rózsadombi” utcákat csak úgy tartja számon a térkép meg az utcatábla, hogy *Grange* vagy *Ridgway*, *Riverside* vagy *Edge Hill*.

– *És ez Wimbledon központja?*

– A központ, a „*Village*” másutt van, a bevásárló központ, a „*Broadway*” – az is másutt van. Ez a környék egyetlen nagy villanegyede, ír-katolikus kereskedőnép lakja, no meg orvosok, tanárok, bankemberek. Ez a gótikus templom a tőszomszédságomban a híres Wimbledoni Kollégiumhoz tartozik, a 19. század hatvanas éveiben épült; impozáns eklektikus-viktoriánus templom a domboldal szilvaalakú hátságán, a „*Sacred Heart*”: Jézusszíve-templom, a jezsuitáké. A pap-tanárok jól ismernek már és nemcsak ők, mindenki ismer a környéken s az is köszön, akit nem ismerek.

– *És beszélgetni is szoktál?*

– Már amennyire ez bevett angol szokás. Megbeszéljük az időjárást (mindig ettől a „kályhától” indulunk), s utána rákerítjük a szót a világon mindenre.

– *Itt ülünk hát a dolgozódban, „Kis-Magyarországon”, amit reggelinél „a Munka Erődjének” mondtál –*

– Mivelhogy erős várunk nekünk a munka! . . .

– *Igen, de most ugornánk vissza az emlékezet Pegazusán vissza.*

– Hova vissza?

– *Például: mi adta az ötletet arra, hogy új házat keress? A nomádösztön, a költözködhetnék? A hampsteadi „baba-ház” nem volt elég?*

– Akarod, hogy erre verssel feleljek? Jóval később író-

dott, tán 1987-ben, Nemes Nagy Ágnesnek és Lengyel Balázsnak ajánlottam; a címe: TÉRMÁNIA.

idáig jutottam eddig e téres
hatszor-kilences szobáig
de mi csepp annak s szűköcske máris
ki palotatermeket áhít
 egyvégén talpig-tükör csalása
 hogy tizennyolc métert mutasson
 de mi az mi az a termániásnak?
 – nem segít rajta az sem
csak toporgok e csepp teremben
akár a fába szorult féreg
de mit is berzenkedem s mi ellen,
hát nem hübrisz csak az hogy élek?
 kis híja volt hogy nem maradtam
 ott a boncnoknak dögésznek
 hogy turkáljanak jegelt hasamban
 az orvosnövendékek
nem segített se bronzarany se
aranymázás két szép terrakotta –
s úgy érzett rám hűnyó tudatom mint
az eligyekvő halottra
 most újra itt a kerti teremben
 lám építhetnékem kiárad
 sorjáz a fríz a szobor az oszlop
 zaboláznám fantáziámat
első mesterség nemes kísértet
szerelmem aki voltál nekem
benned istenültem véled szálltam
s idebuktam az építészetten

csak ez maradt álmatag tespedésül
 földalattin buszon vonaton
 én-palotatermem mindegyre készül
 azt módolom annak köveit rakom
 csak ez maradt a térmániám a
 viszták erkélyek csarnokok
 hímezem aranyozom – már hiába
 én ebből kigyógyulni nem fogok
 bénaverződés térmániája!
 bősz felívelések és kevély
 kolonnádok! kőkupolák imája!
 jaj rabbiátus építőszenvedély
 eddig jutottam hol abból alig van:
 e hatszor-kilences szobáig
 (ez is sok annak ki minden-hamvaiglan
 csak arra a pihenő vederre vágyik)

– *No lám, helyben vagyunk: már megint halatkozol. De a válasz, ha jól értettem: hogy hajtott a térmánia...?!*

– Lorcsikám, minden építész térmániás; és én is az vagyok. Imádom a tágasságot, csak abban érzem jól magam (lakályosságban, az én ízlésem: a tágasság; a bölcséletben: a tátongás – és a tátongásban a szabad lengés). A kulcsszó ebben a versben (és válaszómban, kérdésedre): „a fába szorult féreg”. Észvesztő-boldog voltam a babaházban: hogy a magaménak mondhatom és meglakhatom minden zegét-zugát; de térmániámmal – úgy éreztem benne magam, mint a fába szorult féreg. Nagyobbra vágytam; nem akkorára, mint ez, ilyenről álmodni se mertem; csak épp: formálhatóbbra, tágasabbra.

De itt most vedd le a cipőd és bújj templomi papucsba:

szentélybe lépünk, beavatlak az angolszász családi élet sajátos mondavilágába – noha mindez jobbára csak a szigetországiakra vonatkozik, az amerikaiakra nem; az amerikaiak nomádok, 6–8 évnél nem bírják tovább egyhelyen, viszket a fenekük és csereberélik házaikat (tán a nosztalgia az elveszett Éden után, az hajtja őket? vagy csak környezet-változásra vágnak?) De ha tudod, hogy Angliában egy-egy család 40–50 évig is meglakja házát s nem is olyan ritka kivétel, hogy 100–120 éve ugyanott lakik, akkor felmérheted, mekkora horderejű esemény az angol család életében a házvásárlás. Ehhez mérik a megvásárlásról-beköltözésről szóló családi legendákat – feltéve hogy megnyerted bizalmukat és mint barátot vagy díszvendéget, vacsora közben kitüntetnek történetével. Elmondása részletes és szimultán, több szájból hallod egyszerre, mert egymás szájából kapkodják a szót és az epizódokat hol harsány kacagás, hol megilletődött elcsendesülés kíséri. Ha van olyan, hogy Egyetlen Történet, az angol családé ilyen, ebből és ezen élnek, imádnak nagy feneket keríteni neki – végigmutogatni a szobákat, hogy ki hol halt meg és ki melyikben született. Ne csodálkozz, barátom, hogy én is ilyen nekigyürkőzve kezdek hozzá, mert bizony kemény három esztendeig eltartott, amíg erre a rezidenciára ráleltem s olykor közeljártam a sötét kétségbeeséshez, hogy beérem a ráépíthető padlásszobával a babaházban, mely immár végzetem, s ott, mint a fába szorult féreg – eltemetkezem.

– *Hát mi volt a nehézség?*

– Ezer nehézséggel jár és ingatlanügynökségtől, jelzáloghitelintézettől építési ellenőrig, tanácsig, ügyvédig ugyanannyi bábája/kerékkötője van. A legnagyobb bökkenő az ilyen esetben, amilyen az enyém is volt, hogy ez nem sima

vásárlás, hanem ún. hármas ügylet. A tranzakcióban adva van a ház, amelyre pályázom, de csak akkor vehetem meg, ha tulajdonosának sikerül másikat vásárolnia; és adva van a vevőm, aki az én házamra pályázik, de csak akkor üthetjük nyélbe a dolgot, ha sikerül eladnia a magáét, amelytől szabadulni szeretne, és – és! – mindez *szinkronban* kell legyen: ha a hármas lánc egyik szeme valahol kiesik, tönkremegy az egyidejűség és a hármas adásvétel kútba esik: idődet vesztegetted, sirathatod álmaidat. Az ügynökségek elárasztottak prospektusokkal, a szépeltű leírások megbízhatatlannak bizonyultak; az eladó tulaj és az asszisztáló család bájosolya félrevezető volt: rátakart a nedves szivárgásra a falon, repkénnyel álcázta a repedezett öntöttvas esőcsatornát. Három évig éltünk úgy, hogy kipreparáltuk az ajánlatok tömegét, telefonon jeleztük, hogy jövünk, itallal-kávéval-elemőzsiával megraktuk a fonatos piknik-kosarat, amelyet bevágtunk a csomagtartóba és szombat-vásárnaponként és ügyesen kitervelt vargabetűkkel bejártuk London villanegyedeit. Sorra vizitáltuk a villákat, másztuk emeleiteit-tornyait-pincéit, felmustráltuk kertjeit és az eredménytelen nap után holtfáradtan tértünk haza.

Az, hogy sokéves barkácsolással tetszetősen megmodernizáltam a babaházat, felsrófolta – mondhatni megduplázta az árát; ami sokat jelentett azokban az években, amikor a pénzromlásnak épp-csak-hogy a küszöbére érkeztünk; így azután becsvágyóbb lehettem s térmániámtól sarkallva – vérszemet kaptam. Kétszer is volt úgy, hogy már-már azt hittem, megkaparintottam „álomházamat”. Az első *Greenwich*-ben volt, a Csillagvizsgálótól nem messze, a *Hardy Roadon* (szerencsés utcanév s mi hízelgő is lett volna, a nagy angol klasszikusról elnevezett villasorban lakni, akit nem-

csak megigéző lírájánál fogva – hanem azért is közel éreztem magamhoz, mert ő is építész volt). A századeleji szecessziós, kétemeletes villa tele volt mahagóni falburkolattal, falépcsője romantikusan nyikorgott és a nappalik kandallóinak szobányi fülkéje, színesüveg-ablakocskáival csábulatos-otthonosnak tűnt. Tulajdonosa, egy bankigazgató, kétszer is elbolondított, de fiai rimánkodására mindannyiszor visszavette a piacról (a leendő örökösöknek volt annyi magukhoz való eszük, hogy a fenyegető inflációban az ingatlanvagyon tartani fogja az árát). Ennek a fiaskónak a betege lettem: hónapokig emésztettem magam, mint a kikoszarozott szerelmes. Egy más alkalommal – elmondom, mert hogy olyan nagyon-angol, nagyon-emberi történet – *Richmond-Twickenham* paradicsomában leltem rá a folyóparti, kétszázéves, neoklasszikus, kétemeletes vityillóra; jól jött, hogy parányi kertjét (kilátással a Temzére) könnyű gondozni, de kivált tetszett, hogy minden eszményi állapotban volt, semmihez fúróval-csavarhúzóval nem kellett hozzányúlni (belefáradtam a fusizásba s immár gyűöltem is, mint minden penzumot, ami elveszi az időmet az írástól). Hetven körüli nyugdíjas úr volt a tulajdonosa, akit lányai rászorítottak, hogy adja el s vonuljon úri aggok otthonába – majd ők gondoskodnak róla... Már az apró részletekig mindenben megállapodtunk, fellármáztuk ügyvédeinket és lelkükre kötöttük a sürgősséget – amikor egyszercsak az öregúr a sarokban: elsírta magát, kiharancsolta a lányait, kiharancsolt bennünket mint betolakodókat, és átkozódva-istenkedve megfogadta, hogy az ő „richmondi rezidenciájából” tapodtat sem mozdul, innen úgy viszik ki, lábbal előre...

– *Képzelem, mekkora csalódás volt s mit emésztetted magad!*

– Várj csak, várj, nincs vége még! Úgy félév múlva az ingatlanhirdetéseket böngészve egy olyan apróra bukkantam, amelynek a leírása pontosan ráillett a házra és a jelige is, hogy „*Richmond-Twickenham*”. Érintkezésbe lépek az ügynökkel, avizálja szombati jövetelünket, lefékezem a kocsit, megállunk előtte: ugyanaz a ház. Minden ugyanaz. Az öregúr fáradtas mosollyal, a három lánya kitörő örömmel fogad. Kiparancsolják az unokákat, a kutyákat. A házat újra bebarangoljuk (pedig már láttuk), kész tésztaára jöttünk, megállapodunk, megy minden, mint a karikacsapás. Már a költözés tentatív időpontját próbáljuk kitűzni a naptáron – amikor a sarokból sírvakolást, elvert kutya vinnyogását halljuk. Az öregúr – megint. Patakszik a könnye, magánkívül tiltakozik, hadráló-jaktáló karmozdulatokkal elhárítja lányait, akik fúriamódra rárontanak:

– Papa! Elég volt! Eladod és punktum! Ne csinálj jelenetet!

A papa felragadja botját, ráver arra, aki a legközelebb áll, a többi hátrál.

– Ki innen! Mindenki! Meg ne lássalak benneteket még egyszer! Kitagadlak, a kutyáimra hagyom: a *kutyáimra!* Igenis! Az enyém, ha belegebedek, akkor is: megtartom! Az én házam! Nem adom el! Innen úgy visztek ki, lábbal előre!...

Megelégteltük a kutyakomédiát és míg lányai sűrű bocsátnatkérések közepette kikísértek, esküdözve, hogy a „vén bolondot” mihelyt jobb belátásra bírják, értesítenek – mi beugrottunk a kocsiba és elcsalinkáztunk.

– *És a leányai: nem telefonáltak?*

– Senki. Amúgy is, megfogadtuk, hogy harmadszorra

nem megyünk lépre: élje az öregúr utolsó éveit a fedele alatt, háborítatlanul.

– *És ez, amiben most ülünk? Hogy lettél rá?*

– A harmadik év végén, 1966 utóján lehetett, csüggedten válogattuk a prospektusokat s ha házkereső portyára mentünk, hát már úgy vágódtam a volán mögé, mint a vert sereg. Egy túlon túl sokat ígérő házat kellett volna megvizitálnunk vasárnap, s minthogy három éve lakatlanul, üresen állt, az ügynökség azt ígérte, az irodája melletti kocsmában hagyja, nevünkre, a kulcsot. A kocsmát meglettük, de a kulcsot hiába kajtattuk, arról, hogy leadja, a csirkefogó hanyag fráter megfélekezett. Kedvetlenül tanakodtunk, hogy mitévők legyünk: a vesztett vasárnapot siratva, dolgunkvégezetlenül menjünk haza – vagy pedig...

– Vessünk rá egy pillantást! – erősködött Édesanyám.

– Csak úgy, kívülről?

– Nézzük meg kívülről, ha már itt vagyunk! – unszolt Piroskám is; és én beugrattam a motort. „12 *Edge Hill*” – az utca, a ház, a pompás gótikus Jézusszív-templom töszomszédságában: hamar ráleltünk. Azonnal nyilvánvaló volt, hogy kerítése – mintha csak valaki tüzelné – foghíjas, hatalmas kertjén csak az nem jár keresztül, aki nem akar; meg hogy félig romos (NB., ez volt a szerencsém, másképp dehogy is jutottam volna hozzá, ezen az áron). Közelmerészkedtünk, felpipiskedtünk, bekémlítettünk beporosodott ablaktábláin s annyit kivettünk belőle, hogy csinos kandallói és magas stukkómennyezetei vannak a százéves épületnek. A hátába kerültünk, és a kert közepén elvadult, primitív úszómedence-félét fedeztünk fel a domboldalra felültetve, kétfelől magas, iromba lépcsőkkel. Körüljártuk, felmáshztunk rá, bosszúsan nézegettük a faóriásokat a kert végében

meg a düledező garázst, szidva az ügynököt, hogy kulcs híján nem dughatjuk be az orrunkat a házba.

– Ej! Hogy szakadjon rá az ég a mihaszna bitangjára: gyerünk! – kiáltottam fel indulatosan, a medence lépcsőjének a legfelső fokán. Mielőtt megfordultam volna, valami mellélépős ügyetlen mozdulatot tehettem, mert a következő pillanatban nagy ívben – akkorát zuhantam hanyatt, hogy a fejemmel a fűcsomóban találtam magam. Zuhanásomat Édesanyám megkövülve nézte végig, Piroskám felsikoltott és sebesen leóvakodott, hogy felemeljen:

– Nem ütötted meg magad?

– Én?! Már miért ütöttem volna?

Vidoran felserkentem és levertem a kabátomról a koszt. Asszonyaim körülugráltak, tapogattak-vizsgálgattak, ép-e minden tagom. Én meg csak nevettem – bár kissé hideglelősen, amikor odaképzelttem zuhanó „trajektóriámat” s menten láttam, mi lett volna, ha csak 4-5 centivel feljebb esem s úgy találom bevágni a tarkómat a legalsó betonlépcső élébe, hogy kiloccsan az agyvelőm. S míg odaképzelttem magam, elterülve-szörnyethalva, csak hallgatom, forgatgatom hüledvezve, hogy Édesanyám mit mond:

– Ez volt a jel. Itt beszúrtad magad a földbe. Megvett a ház: az övé vagy s az meg a tiéd. Meglátjátok, hogy beválik a babonám. Itt lakunk.

Három hónap se telt bele – igaza lett.

– *Képzelem, mekkora izgalomban éltetek akkor – hogy sikerül-e beleülni...!*

– Három álló hónapon át, te! Egy-izgalom volt az életünk. Heves alkudozás az ügynökön keresztül a mogorva tulajdonossal (soha színét se láttuk, nem is ismerjük), veszekedés a hitelintézettel, ügynökén keresztül, hogy a lehető legmaga-

sabb kölcsönt csikarjuk ki; minden pénzünk összekaparása az utolsó garasig... Akkor adtam el megmaradt hangszereimből négyet, egy Richter-brácsát és egy héthúrosra átalakított viola-furcsaságot meg két hegedűmet –

– *De miért? Hát a hitel nem volt elég?*

– Szigorúan megszabták a felső határát a fizetés háromszorosában (a feleség keresete nem számított). S nekünk még mindig hiányzott a vételárhoz az a picurka, hogy leszúrjuk az erősen lealkudott összeget. A régi Angliában az alkudozás – modortalanságnak számított; igaz, illendőségből s mintegy a jóindulat jele gyanánt, a házak szabott árából szokásban volt, hogy engedjenek kiskeveset. Itt azonban más volt a helyzet. A tulajdonost, egy vállalati igazgatót, a cége áthelyezte *Manchesterbe*; onnan intézte a ház ügyeit és sürgette ingatlanügynökét az eladással. Hogy az eredeti ár volt-e túl magas vagy hanyagul kezelték az ügyet – nem tudom; tény, hogy a ház három éven át üresen állt anélkül, hogy új gazdára lelt volna. Ám ha gazdára nem is – hívatlan lakóra annál inkább: befészkelte magát a csavargó-konfraternitás, lehettek négyen-öten: telente, hogy ne fázzanak, a kandallókban feltűzelték a padlódeszkákat – volt szoba, hogy hézagos padlója alól a földszinten feltátongott a sötét talajüreg – és feltűzeltek öt pompás, faragottas, pótolhatatlan ajtószárnyat. A tüzeléshez a kerítést is kiritkították; s így azután, ahogy a ház vandalizálása és az idő múlása következtében minden évben engednie kellett az árából s már annak jó harmadát elengedte – a tulajdonos egyre dühösebb lett, haragudott a világra és látatlanban a vevőre is.

Kétségbeesve vettem számba, mi dolga lesz a villanyfűró-nak, szerszámosládának, hogy csak lakhatóvá tegyem – amikor valahára megkaptam a kulcsot és a négyszintes nagy

objektumot bejártam: úgy kell nekem ez a még-két-évig barkácsolás, mint a hátamra a púp! – jajdultam fel; de be kellett látnom, az eladó szerencsétlensége volt az én szerencsém; ha nem ilyen félig-romos, nem enged ilyen sokat az árából és még így is, éppen csak hogy kiguberálom. Valahára a tulaj is felhorkant és telefonon odaröfönt az ügynökségnek, hogy vágják a pofámba a házát, többé hallani sem akar róla; az ügyvédek tüneményes gyorsasággal keresztülhajszolták a szerződések aláírását-kicserélését – miskolci kocsonya úgy nem reszketett, mint akkor én, attól való féltémben, hogy szénior angol kollégám az „angol” BBC-ben és vevőm a babaházra meggondolja magát és visszalép. Szerencsére nem lépett vissza, elragadtatva nyitogatta a beépített szekrények ajtósorát és alig várta, hogy beköltözzön.

Ez is elkövetkezett: nemzeti ünnepünkön, 1967. március 15-én reggel, egy bútorszállító dupla-kamionnal megérkeztünk *Wimbledonba*. Más tulajdonos, aki megváltik házától, ilyenkor a vevőjét vendégüdvözlő mosollyal, süteménnyel-teával várja, majd a bájcevely után körülvzeti a házban, mely immár nem az övé; s gondos, jó gazda módjára büszkén végigmutogatja, hol a fészker, a faskamra, a főkapcsoló, ez-az, és egyenként átadja a kulcsokat. A mi eladónk, haragja és megvetése jeléül egyetlenegy kulcsot hagyott ránk, az ügynöknek borítékolva: a bejárati ajtó kulcsát. Egyetlenegy nap alatt kellett kitalálni, hol az elzárt főcsap, a villanyóra-gázóra, kifundálni, hogyan működik a gázkazán és beindítani a központi fűtést; de pattantam, mint a nikkelbolha, és hiszed-nem hiszed: estére volt víz, villany, gáz, bemelegedtek a radiátorok. És akkor, a mi dupla nemzeti ünnepünkön, amikor a meztelen fenekünkkel beköltöztünk a rezidenciába, amelyre ingünk-gatyánk rá-

ment – csak akkor eszméltünk rá, hogy se-szekrényünk-se-ágyunk; mert a babaház beépített szekrényeit, beépített ülőpadjait, ágyait nem hozhattuk el, s így még székünk is csak annyi van, hogy hárman leülhetünk. Hanem asszonyaim megtáltosodtak, az egyik nagy kerti szobát kinevezték „szekrénynek”, csupasz padlóján leterítettek négy ágylepedőt s azokra emeletesen rászórták minden ruhaneműnk, göncünk, ami csak volt. Matrac is akadt lába nélkül; mire megágyaztak, már az én szerszámosládám is munkába állt és a konyhán összeezermesterkedtem a legszükségesebbet, ami az estebéd, a reggeli elkészítéséhez kellett.

Alighogy nyugodni tértünk, neszezést, sugdosódást hallottunk, de hogy ki, honnan, nem tudtuk volna megmondani... Felrohantam az emeletre – a sötétben mintha az esőcsatornán lemászott volna valaki s a nyomában még egy meg még egy; ha voltak is, elmentek-eltsíztultak – gondoltam és holtfáradtan nyugodni tértem: Piroskám is másnap már dolgozott és nekem is pihentnek kellett lennem – a rádiós munka, a nyelvtanítás nem szabad hogy megérezze a költözködést. De még másnap is, mintha éreztük volna, hogy „nem vagyunk egyedül”. Becserkésztem a kertet és hátrakerültem a garázs felé, ahol a hosszú teleknek a másik utcára bekötőútja van: annak az ajtajában mintha világosságot láttam volna. Szót értettem a szomszédossal, D'Albuquerque bácsival (amilyen spanyol neve volt, olyan sült-angol volt maga) és telefonhívásunkra percekben belül kiszállt a rendőrség. Hárman ugráltak le az autóról, de a zajra – mire odaértek volna a kert végébe, a garázsajtón már előugrott a potyázók bandája, lehettek vagy hatan, és a meredek bekötőúton felrohanva, kereket oldottak a templomkert élősvénye mögött.

Azt hittük, többé nem látjuk őket; de bizony, a mi huligánjaink még egyszer visszatértek, hogy bosszút álljanak, amiért kényelmes potya-fészkükből kiugrasztottuk őket: benzines rongyaikkal végigrakták kerítésünket és ami még a kannában volt, jól megöntözték vele a deszkát. Szerencsénk volt, hamar észrevettük a tüzet, a szomszédok is előrohantak és pokrócokkal addig csapkodtuk az égő kerítést, amíg a tüze le nem hamvadt. A „*squatter*” népség eltűnt, mi meg, ócskásoktól, ideiglenesen, összevásároltuk a legszükségesebbet, került ágy, szék, íróasztal, rövid hetek múlva már minden ment, mint a karikacsapás: az írás, a tanítás, az élet.

Nos, teljes erőbedobással, segéderőkkel és mindenpercünk-mozgalommal meglepő hamar rendbehoztuk a házat, bár sokkal több kellett volna ahhoz, hogy „régí fényében ragyogjon”. Eredetileg a múlt század végén egy ismert építész-nagyvállalkozó emelte ezt az öt patrícius-villát 1884-től 86-ig, s míg a többi eladásra – ezt az enyémet elsőül, magának építette, ezért egy kicsit nagyobb is és itt-ott apró, különleges kiképzésekkel kedvezett magának; persze most, hogy magam is hozzáépítettem és a kert felől megtoldottam két benyíló-szobával meg a zeneteremmel, így a többinél jóval nagyobb. Azt tudom, hogy tervezője és első tulajdonosa a háznak a REDSTONE nevet adta, sőt, 1888-tól máig – mert mire való a Wimbledon-i Régészeti Társaság archívuma – ismerem minden elődöm nevét (Mr. Faber, Mrs. Carver, Mr. Raymond-Barker [ez átkeresztelte MARYVALE-nek], Mr. Woods etc. etc., míg sorban [és az időben: 1949-ben] Count de la Bedoyere nevéhez nem érünk).

Ne hidd, hogy sejtelmem volt róla, amikor beleszabadultam, vagy hogy értő megilletődéssel léptem volna be abba

az első emeleti szobába, amelyben az a másik írógép valaha kopogott: mindez 3-4 év alatt, mozaikokból rakódott össze – az, hogy a háznak komoly irodalmi vonatkozásai vannak, „múltja”, s ez az irodalmi múlt ennek a gróf de la Bedoyere-nek a nevéhez fűződik, ő élt és írt itt 1949-től 1959-ig, s alighanem csak idő kérdése, hogy a rezidenciára, a szokásos kék terrakotta emléktáblán rákerüljön az ő neve. Franciának gondolnád, bár az *accent grave* lemaradt arról az *e* betűről, ahová kíváncznék – de nem hugenotta (mint sok francia nevű angol), hanem breton származású és egyik felmenője Ney tábornagy szárnysegédje volt, ott lőtték agyon a marsallal együtt a várárokbán, XVIII. Lajos ún. második restaurációja idején.

Maurice Anthony Michael, gróf de la Bedoyere (1900–1973) jezsuita nevelést kapott és az utolsó pillanatban lépett vissza attól, hogy pappá szenteljék (jó ösztöne idejében megmondta neki, hogy hétgyermekes családapá lesz). Sem a Jézus-társaságtól, sem a katolicizmus akkor időszerű sorskérdéseitől nem szakadt el és írásaival olyigen az elsők közé küzdötte fel magát, hogy Chesterton után és C. S. Lewis mellett, harmadikul, őt tartják a katolikus esszé legjelesebb képviselőjének. Oxford után mint a skolasztika szakértője, a minnesotai egyetemen filozófiát adott elő. Ekkor kiadott két történelmi monográfiájával – életrajzi köteteivel Lafayette-ről és George Washingtonról – magára irányította az irodalmi közfigyelmet. E kettőt jó tucat tanulmánykötet követte, melyek közül a *Living Christianity* (Élő Kereszténység, 1954) a *The Archbishop and the Lady* (Az Érsek és a Hölgy, 1956 – Fénelon és Mme Guyon levelezése alapján a kvietista féleletnekségről), valamint *The Meddlesome Friar* (A Kotnyeles Barát, 1958 – Savonaroláról és műkincségető

máglyahadjáratáról) kivált azért foglalkoztatott engem, mert ezek már itt íródtak „az én fedelem alatt” – bár ugyanilyen jogon a gróf úr is mondhatná, ha élne, hogy én írok „az ő fedele alatt”: szellemes, okos, lebilincselő, adatgazdagsággal elkápráztató könyvek ezek s noha sok egyebet is írt – életrajzot Sienai Szent Katalinról (1946), Szalézi Szent Ferencről (1959) és Assisi Szent Ferencről (1962) – én kivált azokat forgattam mohó kíváncsisággal, amelyek itt íródtak abban a déli fekvésű szobában, amely évekig a hálószobám volt. Mint kiderült, ő is ugyanolyan monomániásan dolgozott, mint ahogy én is, ha rámjön a bolondóra: a gróf úr bevitette ágyát a dolgozóba és amikor két évig (1952–53), csigolyaporcleválással többnyire az ágyat nyomta, csináltott magának ügyes, konzolos, billenthető asztalt, amelyet ágya fölé betolva s rajta az írógéppel: fekvé – tovább verte a billentyűket. A kefelevonatokat többnyire a menyé javította (az ő hangját hallod az üzenetrögzítőmön): sztárnak induló színésznő volt, amikor az író fia, Quintin de la Bedoyere megkérte a kezét és ő lemondott a színpadról: mindketten jó barátaim és közvetlen szomszédaim a 10. szám alatt.

Mondanom sem kell, Michael de la Bedoyere gróf igazi karrierje akkor bontakozott ki, amikor a százezres példányszámban megjelenő CATHOLIC HERALD élére került mint a hetilap főszerkesztője – majd tulajdonosa; 28 évig szerkesztette a befolyásos, nagytekintélyű katolikus orgánumat ebben a pápistaságot-nagyon-nem-szerető, pápistákra-mindig-gyanakvó, valaha-erősen-protestáns birodalomban és országszerte ismert személyiséggé nőtte ki magát. Harcos természet volt és a katolicizmus radikális szárnyán, a francia „újkatolikusokkal” karöltve küzdött az Egyház múltba-visszahúzó ballasztjai ellen. Quintin és Irene elbeszélése

alapján jól el tudom képzelni magamnak a nagy öregot, aki előttem e házban, az *in artibus et litteris* jegyében, szobáján éjhoszmat matatott (mert bagoly volt): közel kétméteres alakjával e *Pater Familias* ha lejött a falépcsőn, a rajcsúrozás elült és az asztali imádság elmondása után, estebéd alatt ki-ki csak akkor szolt, ha kérdezték. Szeretve-rettegett kényúr volt, akit senki hibáztatni nem mert balfogásaiért, melyek emlékét számos családí anekdota aranyozza be. Halálakor a THE TIMES (1973. július 16-i számában) teljes-kolumnás nekrológbán parentálja el, mint „azt a forradalmi szellemet, aki a katolicizmus fogalmi rendszerébe bevezette a kételkedés jogát”. S hogy ez mennyire telitalálat, azt magad is olvashatod *Élő Kereszténység* című tanulmánykötetében (hat méterrel a fejed fölött íródott 1954-ben), arról, hogy „a katolicizmust csupán a szabad kételkedés hiányzó lánc-szeme tarthatja össze” – könyvének „A Hiányzó Láncszem” című, vallomásos fejezetéből hadd álljon itt ez a pár sor:

„... Máig emlékszem, mennyire mulattatott, amikor egy filozófiai előadás előtt katolikus diáktársaim odacsempésztek asztalomra néhány kötetet, Kantot, Bertrand Russellt – rátakarva Vincent McNabb Atya egy opuszát azzal a biztató címmel, hogy *Amiben a hívő is kételkedhet*. Más szóval – ahogy már említettem volt – már az iskolapadban így kezdtem, a vallást az értelem felől közelítve meg s csakhamar azon kaptam rajta magam, hogy két síkon élek: az egyik az odaadó hit- és vallásgyakorlás síkja; és a másik – félig elfojtva, de mind erőteljesebben kibontakozva – azon való töprengésem, hogy a vallásos életnek van-e egyáltalán komoly, igazi alapja ...”

Meglehet, hogy állig gombolkozva, mereven, mint szigorú világi abbé élt és gondolkozott, s annyi szent, hogy amelyből kiszívta hitének „modernségét”: a kételkedés nála távolról sem játszotta azt a szerepet, amit Locke, Hume vagy Kant gondolkozásában (hogy az igazi szélsőséges szkeptikusokról ne is szóljunk), mégis, rokonszenves jelenségnek találok, franciás műveltségével és enciklopédikus tájékozottságával; és hízeleg nekem a tudat, hogy nem az első íróember vagyok rezidenciám fedele alatt és falai közt, aki forgatom tán ugyanazokat a kézikönyveket, kopogtatom az írógépet.

– *Gondolom, évek beleteltek, amíg kialakult rezidens elődödről ez a pontos kép és nyilván összebarátkoztál a szomszédos grófi családdal: tőlük tudod.*

– Hát persze. Valahányszor átjönnek, nosztalgikus pillantásokat vetnek mindenre, kivált az első emelet egyik lakrésze, ahol mézesheteiket éltek mint fiatal házasságok. Voltaképp a család vidéki kastélyát hátrahagyva – az én házamat szerették volna megszerezni („visszaszerezni”, ami az övéké volt), de elkéstek vele s így meg kellett elégedniök (a spanyol nevű) D’Albuquerque bácsi házával (aki nyugálományba vonulva, az „álom-bungalow-ba” vidékre ment, de első dolga volt, hogy a pincelépcsőn lebukva – szörnyethaljon. Mindig ilyen: rosszkor-jövő, ilyen baromi. (A halál.) Igaz, a grófék egyre kevésbé ismertek rá, annyi alakítás, hozzáépítés után, s rezidenciám gyarapodását, szobraim, antik bútoraim felsorakozását bájosmosoly kíséretében, homlokráncolva figyelték. Tempós, komótos életformához szokott angolok módjára nemigen értették, miért a gürc, miért akarjuk „valamire vinni”. Ám űk és a többi szomszédok még csak hagyján; azok, akik kivált megorroltak rezidenciánkért (többnyire látatlanban) – azok a magyarok voltak; barátaink.

– Ejha! Tyűha! Valóságos palotában laktok! – kiáltott fel Szász Béla, amikor először meglátogatott; mi sem állt távolabb a valóságtól, ám ő ezt a maszlagot a „palotámról” elmesélte fűnek-fának, s ezt nem is bocsátom meg neki, amíg él. (Igazában még ő se látta, amikor elhírelte rólam, hogy épp felkapaszkodóban volnék az uborkafára, csupán hallomásból, elképzelései alapján költötte „palotalakó” rossz híremet.) A hír elterjedt, már főnökeim is faggatni kezdtek felőle a rádiónál, irodalmár baráti körökben pedig emelgetni kezdte sziszegő fejét a lélek áspisa – az irigység. Nincs irigyebb a lustánál; annál, aki különmunkát nem vállal, a „stréber” szorgalmat elítéli; az ilyen azzal szórakozik, hogy *lart pour lart* szapul-irigyel. Amikor a küszöbét átléptem és házamra az HONGRIUSCULE táblát felvettem – innen kezdve számítom rossz híremet.

– *Mégis, az első időkben: akkor, amikor szobáról szobára, pincétől a padlásig mintegy „birtokba vetted” – milyen érzés volt?*

– Lorcsikám: nem hittem. Se a szememnek, se a szerencsémnek. Az érzést már elírta előlem François Nourissier MAÎTRE DE MAISON című pompás regényében, ami pontosan erről szól. Arról, hogy a boldogság micsoda „megrázkódtatása” egy család életében, amikor birtokba veszi tornyos rezidenciáját, ketten tízfele szaladnak benne, kitakarítják pincerekeszeit, körülmásszák padlászugolyait. A padlás számunkra is tartogatott egy-két meglepetést: ilyen-olyan padot-szuszékot, ülőbútort, ami kapóra jött, no meg két képet, pompásan keretezve; az egyik az *etoni* kollégium 800 éves gót templomáról, amit Canaletto festett, annak a múlt század végi olajnyomat-reprója arany keretben (megnézheted az ebédlőben), a másik a *strassburgi* székesegyház

interieur-jéről az a méteres *beliogravure* fekete ében keretben (ott lóg a hálóm feketemárvány kandallója fölött).

Minden szépen kiforogta magát, adósságaimat rendeztem, a hitelintézettől új kölcsönt vettem fel és éjt-nap (rádióadás közben is) a bővítésen jártattam az eszem; azon, hogy hogyan lehetne kis pénzből minél nagyobb, látványos-lakályosat építeni. A térmániás, aki a rajztáblán beleesik a saját csapdájába. Két éven át ez a bővítés volt a rögeszménk, ha nem terveztem meg kétszáz változatát, akkor egyet se. Pontosan írja le Nourissier ezt a megszállottságot ház-regényében. Mondanom sem kell, amikor „zene-termemnek” híre ment az emigrációban, jó magyarai népemmel végképp elrontottam a dolgomat. Az ukrán csak a falatot nézi ki a szádból, de a magyar mozgósítja az Alvilágot, a lemurokat, az erünniszeket, Alekto fúriát és boszorkányaink kalaptűvel szurkálják képmásodat. Igaz, akadtak mások is, akik ácsingóztak volna házamra: a szomszédos kollégiumban tanító jezsuita páterek, akik közül sokkal összeemelegedtem; befűjtak főnökeiknél – pompás háromhajós gót temploma körül épp terjeszkedni szeretett volna a rend – és háromtagú küldöttségük el is következett hozzám. Ha azt láttad volna, hogy szaladoztak a házban szanaszerte s látva, hogy a kerti terem milyen alkalmas volna kápolnának, már rendelkeztek is:

– Ide az orgonát! Ide az oltárt!

Ígértek fűt-fát, más házat másutt, nagyoösszegű kárpótlást; de én maga voltam a hajthatatlan mosoly. A „nem”. Az ír vállalkozó kilopta a szemem, elszajrézott 3 m² márványlapot (még a házzal járt), a műtárgyszámba menő, viktoriánus, kovácsoltvas cirádás kerti hengert, a szigetelőnemezt bála-számra – de csak nevettem rajta és legyintettem. A fülemüle

„nekem fűtyölt”. S miközben madarat lehetett volna fogatni velem, összeszorítottam a fogam s ha vérfagyasztó-komolyan beléptem a dolgozómba, hát mintha kicseréltek volna. Hátat fordítottam mindennek és más ember voltam. A mesterember, aki műhelyébe lép. Írtam, egyre kevésbé „fióknak”, s hogy mit, azt sem kell majd harapófogóval kiszedned belőlem, bár tudod, mennyire feszélyez az olvasó előtt ismeretlen művekről szóló beszámoló idétlensége, meg hogy a magunk kedvező színben való feltüntetése – az ilyen prospektus-ízű mini-szinopszisok mennyire kedvem ellenére valók. De hajazod-e már, miért vezettelek az orrodnál fogva idáig: hogy miért mondom el mindezeket a házamról, holott elmondhatnám minden más, kíváncsatos rezidenciáról: sejtet-e? Nézz körül! Mit látsz?

– *Mit látnék?! Ablakot. Falakat.*

– No látod! *Falakat.* Szeretném egyfelől dicséretét zengni ezeknek a falaknak és másfelől meg – elmarasztalni az „édes otthont”, a „szerelmes hajlékot”, amit a balga ember magáénak mond. Dicsérni a falaknak amaz *okkult kvalitását*, hogy velünk írókkal ilyen baromi türelmesek s nekik édesmindegy. Hogy az egyik emberbogár bennük, falak és földemek közönyös dobozában a szentekről ír eulogiumot, a katolikus anyaszentegyház alapjait szilárdítja pápa-áldotta cementinjekciókkal és szent hitével ügynököl – a másik emberbogár pedig a szkeptikus filozófus hangvételel a Tanácstalanság Privilegiumáról írja tele az árku spa-pírt vagy rókaravasz opusz magnumában a Teremtett Világ lelkiszegények-száma-ra-festett története helyett annak egy ájtatos-félelmetes másmilyen változatát vetíti előnkbe (ahogy az eddig soha meg nem kérdezett Másik Fél, kiragyogásában a feketeségből, elmondja), ez, barátom, a falaknak

édesmindegy; a szobának, ahol érvelünk-ágálunk, jobbra-balra csűrjük a szót, ez a szó – öregmindegy, *olezánk*. És elmarasztalni – szívszorongva elmarasztalni a tetszetős téglarakást, amelyet meglakva magunkénak becézünk és szemünket rajta legeltetvést éldelegve magunkénak mondjuk. Pedig-pedig... Hatan hitegettük vele magunkat – mert már jó száz éve áll – hogy pincétől a padlásig, járható csatornáival és cserepes tarajával szőröstül-bőröstül a „miénk”, holott csak ideigvaló meglakói voltunk s sokkal inkább voltunk mi az *övéi*; a falaké; a házé, amelyen hatodmagunkkal, árnyékok, épp-csak-hogy átsuhantunk: míg élünk, bennejáró – haló porunkban meg mint faljáró kísértetek.

Jut eszembe – nemcsak a jezsuita atyák szerették volna megkaparintani a házamat (de mert hogy nem sikerült, kénytelenek voltak ízetlen-modern stílusú, kétemeletes plébániát építtetni templomuk mögött) – más is pályázott rá, egy angol úr, aki többször látta, elmenet (és számomra ismeretlen, érzelmi okból – mert soha nem árulta el:) gusztust kapott rá és megkönyékezett. Először ügyvédjével ráíratott és szép összeget ígért, ha máshová kotródom; majd arannyal megnyomott, kilencágú, koronás levélben is megkeresett és kereste a találkozást. Össze is ültünk egy napos vasárnap délelőtt, a hegyen, amikor a homokos útra kivonuló úrlovasok menete, lovak és lovaglónadrágban pompázó popsik tükröződnek a kirakatokban és a „*Wimbledon village*” főutcáján sorakozó kujvásboltok, az odakínált, apró, csecsénél-csecsébb becsék és más méregdrágaságok közt élvezet végigsétálni; ő, „vevő”, a „Kutya-Róka” (DOG AND FOX) szálló bárjában már várt. Nagypecsétgyűrűs, deresedő, hajlottkorú úriember volt, akcentusáról, ruházatáról lerítt az angol hétszilvafás nagypolgár és menta-

litása mérföldekre volt az enyémtől; az emocionális gombócot (hogy tán első szívszerelme, akiért fiatalon lángadozott, ott lakott) nem árulta el, de hogy kivált kertemre fáj a foga, azt illusztrálta is: magával hozta dobbermanjait – hogy azok mennyivel szabadabban szaladgálhatnának abban a nagy kertben, mint az övében! – és a mellettünk üldögélő kutyaóriások valóban félelmetesek voltak. Odamódosította, hogy házcserét ajánlott, tetemes fájdalomdíj lefizetésével a kis kertért s ajánlatát utolsó levelében még feljebb is srófolta. Hűvös fejbiccentéssel váltunk el, a szálát elvágtam és dobbermannjai kertemnek a színét sem látták; de a történetek elgondolkoztattak, s ebből csapódott ki az a vers, amit... mit is mondok: volt ennek előzmény-verse is s annak vastagabb a csattanója (*Ember és fa* címmel olvasható a *Hajszálhíd* 201-ik oldalán) – e prózavers parabola a Gazdag Emberről, aki, felfuvalkodottságában egy 2000 éves óriás eukaliptusz-fa „tulajdonosának” képzei magát; a fa-óriás ott áll a kertje végén, két évezred történelmének tanúja gyanánt, míg ez a kérészéletű emberféreg a maga hatvan évével a „Gazdájának” képzei magát s minden kertjében, az eukaliptusz is az ő „jószága”... Nos, ennek az 1962-ben íródott versnek a távoli párdarabja a *Lakáscsere* című:

uram – vettem szíves sorait
hogy örömet házát cserélne
költséget fedez lebonyolít
s letétbe teszi a pénz felét
mert házamat magának kinézte

nos lelakhatólag amennyi még
az én életemből hátra van
fészkem bár önnek tetszenék
nincs költöző időm és ezért
a csere részemről tárgytalan

mit tulajdonomnak hittem no lám
ma már tudom az csak bérlemény
hiába címerpajzsom a falán:
a lejárat végső hajnalán
szívós meglakásra nincs remény

most száz éves – háznál java kor –
elálldogál még két századig
de értem orvos nem szavatol
s a szorongás a szívemig hatol:
éldegélnék de belefáradok

én: a bérlemény! ő: a bérlő!
kémények dúcok mesterfalak
engem birtokolt a fehérlő
termekben és a kincset érő
telken – megtűr a tető alatt

belaktam – adtam a várurat
falat fúrtam másztam eresztét
rámszállott a dölyfös kábulat
s rajtam hogy oromzat mint mulat
nem láttam – közel a vereség

száláiból hol elkoptatott
szekerem rúdja kifele áll
ott int már sarkigtárja a kaput
s gunyoros-tölgyfából-faragott
mosollyal: ide-kondoleál

– *Képzelem, mekkora változás volt életemben, amikor a Temze északi partjáról a délre – Hampsteadből Wimbledonba költöztetek!...*

– Lorcsikám: második emigráció volt. Nemcsak észak-londoni magyar barátainkat veszítettük el, de *hampsteadi* angol ismerőseinket is elvesztettük; e barátságok elsorvadtak, megölte őket a távolság. Bemondani magad s átkövetkezni? Egésznapos kirándulás. De új barátságok szövődtek, érdekes emberek, figyelemre méltó elmék akadtak horgomra – mint az a filozófus is a szomszéd utcában, aki (a *Croydon*-ban lakó és immár nyolcvanéves) Sir Karl Popper köréhez tartozik, hogy jezsuita paptanár cimboráimról ne is beszéljek (az egyik a napokban halt meg s mint a színész, akit a színpadon, ágálás közben ér – őt a szószéken érte a szívszélhűdés, a mentők onnan vitték el). Világlátott cimborá az a fiatal pályakezdő író is, aki 8 évig élt Tokióban és japán feleséggel tért meg – így hát egy nippológus is van baráti körömben: poliglott (francia–olasz–spanyol), igen beszédes és született *causeur*. A környéket is feltártuk-bejártuk sokszor s már az is hozzánk nőtt, a *Hampsted Heath*-nél kétszerte nagyobb *Wimbledon Common*, roppant mező-erdő zöldterület tucatnyi tóval – az egyik a beleölt gazdag szépasszonyról híres, a másik szárcsáiról-vadkacsáiról, a harmadik távirányítós hajómodell-versenyeiről s ezt annyira körbeállják a modellező-buzik, hogy alig lehet a

partjára rákerülni, a negyedik vízililiomairól. A legközepén a szélmalom műemlékvédelmet élvez, de a környék olyan elhagyatott, hogy kávézóját senki sem kultiválja, s aki átsietőt a sötétedés ott talál, azt megkopasztják-megerőszakolják a drogos vetkőztetők. Délről, a kastélyszálló mögött, hatalmas horpadásban a botanikus kert rhododendronjaiba beleszedülsz, annyi van, de ha a kerítésein túlra merészkedel, a golfpálya mögött vad vidék következik, vízmosások, ormótlan sziklavonulatok és elhagyatottság. Sűrű erdő, ahol teremtetett lelket nem találsz, de ha ismered a jelzéseket, belekeveredhetsz „Caesar Táborába”: *Caesar's Camp* – így keresztelték el (másfél évezredes kegyes megtévedéssel) azt a 4–500 éves romot, amelynek már csak félköríves grottói állnak, széles alapfalait befutotta a repkény. Gyakorta kerestem fel ezt az enyhelyet (így mondták volna Kazinczy és kortársai), ahol a védettség és kiszolgáltatottság különös elegye fogadja az embert, s ha megkeresi a maga vándorkövét, hogy rajta elüldögéljen, akkor sem menekül az elől, amit a bőrszákjában hordoz. Hol úgy volt, hogy derűs-elégedett mérleget készítettem életemről, hol magamfeledten színdarabjaimat jeleneteztem-memorizáltam a vándorkövön; hol a zseb-diktafonnal a tenyeremben, annak a mikrofonjába sugdostam a verset, ahogy ihletem orsójáról legombolyodott, hol meg – mert volt úgy is, nem is kerestem a meghitt-megszokott követ. Csak másztam romfalait, jártam gödreit, hol felbuktam, hol lecsúsztam a vízmosás sarába és a szakadó esővel, bőrig-ázással mit sem törődve, mert senki meg nem láthatott, ott bőgtem-zokogtam összemaszatolt, sáros-fekete gorilla-képpel s apasztottam kisírhatatlan síró-görcsömet, ott próbáltam sorokba szedni vers-edényébe-

tölthetetlen-kidalolhatóan fájdalmát a gyásznak, mely halált hogy visszacsinálni nem lehet, sínylem amíg élek.

Napokat bolyongtam „Caesar Tábora” körül az öregerdő szívében, a felhőszakadásnak nekidülleszkedve és csapzott arcomat, vezeklésül, a verdeső esőnek odatárva... Ha igaz, e nagy számvetésen és számadatolásban még eljutunk odáig, bár igen félek, hogy idegekkel nehezen bírom. De mondd meg te magad, barátom, nem úgy van-e. Hogy az ádámivadék vigasza, nagy-erős támasza, leghathatósabb fortifikatívuma ebben a bűdös életben: a jövő iránti veleszületett vaksága... Ha ez nem volna, nem tudná elviselni, ami következik. Telibetalált T. S. Eliot az *East Coker*-ben ezzel az ezoterikus igazsággal – hogy az ember nincs felkészülve a valóságra – *Human kind / cannot bear too much reality*...

SZÁNTÓ PIROSKA

Vésztörvényszék

„Színház a világ és benne a férfiak
és nők mindig csak játszanak”

– Már megint mit talált ki ez a kimustrált vén strici, mit tetszik szólni hozzá? Hogy én legyek az elnök, a lakóbizottságban, ki van adva, a rádióban beszélük, hogy nem sül le a bőr a pofájukról, hogy a származásom végett, hát mi közük hozzá –

Borzasztó ez a Juci. Legalább várná meg, míg beér a konyhába, de nem, ahogy kiszáll a liftből és megpillant engem a konyhaablakban, már kezdi, teljes hangerővel, végig a folyosón. Régi, szép, körfolyosós ház ez, minden konyhaablak odanyílik, mindenki hallja, hogy a Vasék takarítónője most jön, s hangos beszámolót tart, politikai véleményt hirdet, erkölcsbírálatot és rádiókommentárt zeng és a szexuális tapasztalatait is közli – öröm hallgatni. Nekem is öröm. Juci a világon semmiféle takarítónőhöz nem hasonlít. Gyönyörű alakú, ügyesen öltözködő, cikázó mozgású nő, s olyan teljesen érintetlen és ártatlan minden szellemi áramlattól, egyáltalán a szellem bármilyen megnyilvánulásától, mint egy fecskemadár. Pista szerint ugyan inkább egy tigris, akit valami módon megtanítottak takarítani, méghozzá kitűnően. Ócska bútorokkal, könyvekkel, képekkel zsúfolt, elképesztő nagyságú és áttekinthetetlen beosztású lakásunk ragyog a tisztaságtól, s maga Juci is

ragyog. Igaz, ha befejezi a munkáját, szigorúan megfürdik, s úgy bújik ki a fürdőszobánkból csillogó pirosra főve, társadalmi életre s mulatságra vágyva, hogy alig lehet távozásra bírni hat óra felé, pedig a munkaideje csak háromig tartana. De hát este jönnek hozzánk a fiúk, akik iránti heves érdeklődését nem is próbálja leplezni, nem rejtí véka alá a véleményét, elmondja részletesen, külön-külön mindegyikükről, s néha rossz néven is veszi tőlem, hogy nem segítek neki az egyoldalúan induló szerelmi hadjáratban.

– A Kéry úr, ugye nem nő ember?

– Reménytelen eset, Jucikám – mondom szomorúan –, Kéry úr csak a kurvákat szereti, azért is nem nőült meg.

Juci a piros kis pulóverét igazítja feszesebbre a tükör előtt, majd elgondolkodva festi a száját, aztán felragyogva fordul hozzám:

– Igen? Ugyan, tessék neki megmondani, hogy én egy nagy kurva vagyok!

Ez persze nem igaz. Nagyon nem igaz. Csak szereti csinálni, s ezt nem titkolja, természetesnek érzi, és miért ne, mikor ezzel mindkét fél csak nyerhet, ahogy önmagát ismeri. De, sajnos, a férfiak álszentek és ostobák. Meg aztán – tessék elhinni, ez a demokrácia tönkreteszi a férfiakat. Azelőtt, ha végigmentem, ugye, itt, az Egyetem utcán, egyik férfi a másik után szólított meg, hogy „nem megyünk be valahová?”. De most – mind csak arra a bűdös szemináriumra szalad. Munka után!! Persze aztán a rossebnek sincs kedve a nőhöz!

Lehet, nem tudom. De attól félek, hogy az is beleszámít a férfiak közönyösségébe, hogy Juci a „demokrácia” előtt harmincéves volt, most meg negyven. Mindegy, senkit sem

szabad a hitéből kivenni. Nem is érdemes, Juci született optimista:

– Lehet, hogy Karcsi bezörög máma este – ezt már kihívóan mondta az éppen megérkező Pistának, de mindekelőtt Kormosnak adresszálvá, az előszobaajtóban.

Kormos nálunk lakik. Számtalan ok és okozat egymásra torlódása következtében, pontosabban Wehler Jolánkának, a szentendrei háziasszonyomnak az elképzelhetetlen és kibírhatatlan, semmihez sem hasonlítható szózuhatagának és kertvédelmének a következtében. Mert abban a padlásszobában, amit műterem címén adott ki nekem, a forró padlástérben fürdőszoba gyanánt szereplő vödörrel és a hokedlin álló rozsdafoltos mosdótállal együtt, igazán nem zárhattuk ólomkamrába a vasárnapi vendégeinket, Juhász Ferencet és Erzsikét, Kormos Pistát és Klárit meg Réz Palit. A gyönyörű, ápolt virágoskertben sem lehettünk, a zöldségyümölcsösben különösen nem – érett éppen a kajsziabarack s a málna, hát Jolánka le-fel masírozott az ágyások között, állandó monológjai egyikét darálta s sasszemmel nézett hol minket, hol a gyümölcsöt. Maradt a hatalmas diófás kert – a dió még nem érett, a fák alatt hűvösen zöldell a fű, ideális táborhely, nagyon messzire kerülünk a civilizációtól. Jolánka ide nem jön, őrzi a gyümölcsöskertet, nehogy átosonjon valamelyikünk s ellopon egy szem barackot. Hát kétségtelenül Jolánka az oka, hogy Klári ráfelejtkezik Réz Pali dús, vörös mellprémjére, sőt egy hosszú fűszállal csiklandozni is kezdi. Mert itt mindnyájan fürdőruhára vetkőzünk, csak Kormos nem, ő mindössze a cipőjét húzza le, s a térdét átkulcsolva ül, szokatlanul rosszkedvűen. A szájában egy diófalevél, azt rágja.

– Kormos az egyetlen paraszt, csakugyan – neveti Juhász Feri –, azok hűsölnek így – ha ezt látná Lengyel Balázs.

Lengyel Balázs és Kormos ugyanis nemrég vesztek össze, méghozzá jelenlétünkben és véresen, a hajdani parasztok táplálkozási szokásain. De Kormos csak legyint, az áramkör feszülése Pali és Klári között félreérthetetlen, annyira, hogy már nem is merünk csúfolódni velük, épp elég baj, hogy én, a hülye meggondolatlan fejemmel, az előbb elkurjantottam magamat: „A fák közt volt egy kecskebak, amiatt volt a nagy harag!”

Igazán észre kellett volna vennem magamat, szörnyű. Mindegy volt már. Berengár király nem húzta ki a kardját, nem ölte meg vetélytársát. De mire ősszel beköltöztünk Pestre, Kormos és Klári elvált, Pali Klárhoz költözött, Kormos mihozzánk az Eötvös Loránd utcába, Juci nagy öröme.

– Csakhogy van egy fiatalember a házban! Vas úrral nem kezdek én ki, tessék nyugodt lenni. Annál én jobban szeretem Piroskát.

– Igen? De azért ne takarítson topleszben, édes Jucikám, akármilyen szép a melle, jó? Különben is a Kormosnak most nagy bánata van, hiszen tudja, nem?

„Apu hod med be az a nagyelefánt az oroszlán barlangjába...” Juci a padlót keféli, ütemre táncol a parketten, dalol. „Apu hod med be, apu hod med be...” hangsúlyozva ennek az egész Pestet betöltő slágernek a rejtett – fenét rejtett, csak éppen nekem eddig fel nem tűnő –, de Jucihoz napnál világosabban szóló értelmét. – Tetszik tudni – mondja már évekkal később egy parkettápolási ütemszünetben –, ha ezt a nótát hallom, valahogy mindig Kormos úr jut az eszembe. Hm.

Kormos egyébként főnyeremény, a világ legkellemesebb lakótársa. Felülmúlhatatlanul élvezetes minden szava – s ugyan ki volna olyan eszetlen, hogy firtatni kezdené, mennyi a költészet s mennyi benne a valóság, amikor elmeséli a közvetlen főnökének egy ünnepi vacsoráját, amire tegnap meghívták s a pendelyes gyermekeik asztali imáját: „Aki ételt-italt adott, Sztálin elvtárs legyen áldott.” Ó.

– De ha tudnátok, milyen zsíros volt az a töltött csirke, parasztochkák! El sem hiszitek, ugye?! És közben folyton arra gondoltam, hogy Annánk saját kezűleg hajkurássza a csirkét, megfogja, levágja, megkopasztja, de ezt, ezt a tollacskát, ami ott bökődik ki a farabúbján (ahogy egykor mondták a mezőgazdasági kétkeziek), azt rajta felejtette és nekem adja – piha és brrr, nem mondok mást. Nos, no? ki fog nekem békát? S hogyan került sor erre a meghívásra, hogyan, nos, barátim? Hát Burns az oka, az ő dala dal, ámbár a sört szereti, noha a ser butítja s álmosítja az embert – ki mondta ezt, ki írta ezt, no ki találja ki – te, Piri nem szavazhatsz – üsmerlek – vivát Keszthelyi Zoltán költő és aranyértulajdonos, de hogy egyik szavamat a másikba öltsem, Rakamaz elvtársnő, azaz más szóval Rakamaz elvtársnő hívott meg – belémpistult, mert szavaltam neki. Pistába pista, testük izmos, szárnyuk edzett, valamennyi törül metszett, mint a legények eleje. Egyszerűen vége lett a nőnek, rámnézett s könnyek szöktek a szemébe, megszánta a szegény csirkét-ritkán-evőt, aki vagyok, mert ugye az ember nemcsak pirítós kenyérral él Vaséknál. – (A jelenetnél én is ott voltam, véletlenül. Teván bácsi szobájába vittem be rajzokat, ő volt a képszerkesztő az akkor Ifjúsági Kiadónál – a vele való bánásmódért, remélem, külön tűzön sütik Rakamaz Annát a pokolban – de nemcsak

én, még legalább öt ember szorongott a lyuknyi szobában, a szavaló Kormoson kívül:

– „Hogy az udvart mint denevér – beröpdöste a falevél – És szürkült már az est – ...de még idején megszöktem én, s üstfoltozó maradtam.”

A törvénysértés minimum háromszoros volt. Munkaidő alatt egy volt munkásnyúzó kapitalista [magyarul a híres Teván-nyomda hajdani tulajdonosa] megvetett szobájában, Szabó Lőrinc fordította Burns-verset szavalni – csak elhűltem, mikor Rakamaz Anna bedugódott a már úgylis fulladásig teli szobába. De Kormosnak a pillája sem rezzent, kifejező gesztusa meg egyenesen Rakamaz felé irányult:

„S felállt ekkor egy nagy draba némbér.”

Vártam, hogy összedűl a világ, de Rakamaz csak olvadtan motyogta: – Bűdös kölyök... azzal el. Ennyit a költészetről és a valóságról. Mert egyáltalán nem vacsorázott Kormos egy hét óta sehol. Csak nálunk, pirítós kenyeret.)

De most elhallgat, nem áll be a Réz Ádám és Czibor között kialakult gyufajátékba s az én szobám cserépkályhájához támaszkodva nézi a cipőjét. Általában nevetéstől ráncolódik az orra, de most a homorúvá vált kedves bohócarcán csurog a könny.

– Nincs feleségem – mondja. – Nőm sincs, apám se volt, a nagymama is meghalt, de a nagyapámnak macskabőrből volt a dohányzacskója – tér magához, Cyranóra, a macskára mutat s már nevet megint, láthatóan szívből.

– Potomság.

– Szólni tetszett? – dugja be a fejét Juci, egy férfiinggel a kezében, éppen gombot varr rá, mindig luxusmunkának tekinti a varrást, őszinte boldogságomra, én utálok gombot felvarrni.

– Csak azt mondtam, Jucikám, hogy maga egy intelligens nő – csak nem az én ingemet istápolja, ó, asszonyi gondosság!

– Hát hogyne! Épp most varrtam meg a Kormos úr ingjét, de már megyek is, nem tetszik arra jönni?

A tüzelőhiány ez időben állandó probléma nálunk, de Vas Pista szüleinél még égetőbb. De hát itt van Kormos, aki ha jókedvű, mindenre kapható. Most is roppant energiával fekszik neki a „széncsatának” – ahogy ő mondja. A csatának a legtitokzatosabb kelléke a kis-szekér, amivel Pista, Vas bácsi kíséretében megjelenik. Vas bácsi utál engem, föl se jön, a kapunkban áll, míg Kormos és én telehordjuk a pincéből a kis-szekeret – Vas Pistának tudni sem kell róla. Én megsajnálom a zordonan posztoló Vas bácsit, de Kormos erre is tud megoldást:

– Legalább ki tetszett szellőztetni az egész heti szobalevegőt – neveti, ahogy nekifekszik a szekérke rúdjának s indul – majd én húzom, Vas bácsi meg csak kapkodja fel, ami lepottyan útközben, hej vitézek, ma ökörsütő meleg lesz a Vilmos császár úton – te, asszony, maradj csak itthon, vacsorára megjövök diadallal egy Cillei, aki vagyok.

– De honnan a pokolból szerezted a kis-szekeret – érdeklődöm a hazatérő, most valahogy teljesen csüggedt Kormostól – vagy ez is még Lébényből származik, mint a cicellemadár? De ő csak legyint, nem felel, az ablak sötétjét nézi.

*

A kis-szekeret Juci adta kölcsön Kormosnak, mint másnap reggel kiderül, a házmesterüké, Kormos úr akkor este látta meg, mikor őt hazakísérte s ma érte szaladt. Juci ül a

hokedlin, ami valósággal remeg a felháborodott Juci kommentárjai üvöltő erejétől.

– Hát, tetszik tudni, hogy meglepett a dolog? Ez a Kormos nem tud beszélni a nővel! Egy író? Hogy költő, azt tetszik mondani? Nem mondott az nekem egy verset sem! Csak ült. Utána – (Juci még véletlenül sem nevezi nevén a szerelmi aktust, kizárólag a legkávéházibb módon említi, ami nekem sokkal disznóbbnak tűnik, sajnós) csak megkötötte a cipőfűzőjét és leült az asztalhoz. Nem szólt az egy szót se. Se azt, hogy csak volt itt valami, se hogy igyunk meg valahol egy fröccsöt, vagy hogy holnap hoz egy szál virágot, vagy befizet egy moziba, pedig most nem orosz film megy a Toldiba, itt szembe velem. Ilyet se láttam még, nem szól a nőhöz! Jó fél óráig bámulta az asztalterítőt – ez egy ember? Aztán csak annyi, hogy isten vele, Jucika – még egy kezicsókolomot is sajnált. No ezt se hívom el többet. Megpróbálom újra a balonost, most elutazik a felesége.

II.

Valami történt Kormossal. Jó, jó, nagy bánata van, de ez eddig sem akadályozta meg abban, hogy a hirtelen rátörő szomorúságát percek múlva szét ne röhögje, ne fordítsa a fejetetejére a legegyszerűbb vagy legtragikusabb eseményeket sem, ne állítsa eskü alatt, hogy Rákosi elvtárs azt a búzát szorongatja egy híres fényképén, amihez az ő nagyapja egyenesítette ki egy „heves nyáron” a kaszákat – és ami a legszokatlanabb, ma nem jött haza Pistával együtt a Kiadóból, s mikor késő este megjelenik, csak hallgat, komoran, s közli, hogy beugrott a lakásába, hátha levele van. Azt sem

tudtuk eddig, hogy lakása van. De igen, bérelt egy szobát, vacak kis szoba a Pozsonyi úton, de arra jó, hogy ne nálunk rakja le a könyveit, amit csak a legnagyobb nehézségek árán bír elhozni a Báthory utcából – el sem tudjuk képzelni, Pali mennyire nem akarja odaadni neki egyiket sem.

– Pali? a könyveidet? hiszen mindent otthagytál neki, bútort, gyereket, könyvespolcot, mindent?

– A kislányomé. Csak a legfontosabb könyveimet akarom, de Pali mindig előhozakodik valami kifogással, takarítás, meg majd ha Klári hazajön, akkor, meg most nem ér rá válogatni, vagy nincs otthon, amikor megbeszéltük, – rémes, ne, ne, nem bírok erről beszélni.

Réz Palit tulajdonképpen alig ismerjük. Ő a „kis Réz”, csak az utolsó időben kezdett fel-feljönni, kitelne ilyesmi tőle? Hiszen barátok vagyunk, nálunk ismerte meg Klárit, még „beszéltem” is Klárral, mikor kezdődött ez a válás – igaz, Klári egy szót sem szólt, csak sírt, ő nemigen beszélt soha, érthetetlen. Hát nem lehet szépen válni? Csak így, hogy kié ez a könyv, vagy kié a fekete fésű? Iszonyú.

Este megint csak akkor jön haza Kormos, mikor már mind ott vannak a fiúk, s ezúttal Kálnoky is. Kormos arca változatlanul sötét s még arra sem derül fel, amikor Ádám ékes szavakkal bebizonyítja, hogy Kormos voltaképpen a szemináriumon kívül még önkéntes egyéni tanuló is. Titokban, otthon falja a marxista irodalmat, németül tanul, hogy eredetiben olvashassa a nagyokat, gyakran telefonál Sztalin elvtársnak és egyáltalán – elfejlődte mellőlünk, nem tudunk követni a lagymatag, ingadozó észjárásunkkal, letévedtünk az egyedül helyes útról, s te, te ahelyett, hogy vinnél minket fel, egyre feljebb a magasan szárnyaló legtisztább eszmeiség mennyországába...

– A levélért voltam otthon – veti közbe Kormos halkán.
 – Levélért? Milyen levelet vársz te? A Nobel-díj bizottságától azért a két vacak versért, amit majd ma hajnalban esetleg meg fogsz írni?

– Tegnap kaptam először. Az volt mindössze, hogy „Klárisk a nyakadon”. Névtelenül, a szöveg újságból összevágva. Elégettem, persze.

– És ma is kaptál?

– Igen, a következő sort. „Békafejek a tavon.”

Csönd, Kormos a levegőbe bámul.

Úristen. Hirtelen végigfut bennem a vers. Csak nem akarja még folytatni az ismeretlen gonosztevő? „Kenderkötél, kenderkötél nyakamon.” Ez lehetetlen, ilyen nincs, ez csak rémregényekben fordul elő. Nem mivelünk. Miért, hát nem voltunk fülig mindnyájan néhány rémregényben és – hiszen most is folyik, itt, ahol élünk és milyenek, és kikkel – nem, ez nem lehet igaz. Az Isten verje meg.

Úgy látszik, mindenki ezt gondolja, mert hosszú, rettenetes csönd lesz, aztán egyszerre kezd kiabálni az egész társaság. Czibor tűzpiros, üvölt:

– Csak nem hiszitek, hogy én ilyent csinállok?, ez nem vicc! Aljas, mocskos disznóság!

– Hülye! – Ádám belerúg Czibor bokájába, halálsápadt, nem mer felnézni, ki gondol rád, te barom. Valami állat, akinek Kormos visszaadta a pocsek gyermekverseit.

Kálnokyról most derül ki, hogy a költő alatt ott lapul a jogász, dehogyis lapul, kitör belőle:

– Hozd el a leveleket, ez nagyon súlyos ügy, vaktában nem gyanúsíthatunk senkit. Meg kell nézni azokat a leveleket.

Kormos csak a fejét rázza.

– Mit néztek rajtuk? Mit tudtok meg belőlük? hogy valaki gyűlöl?

– Téged? Hát ki gyűlölne? mindenki imád, te idióta. – Csak nem ugrasz be egy rossz költő mocsokságának? – Ilyet még Cocó se tenne! – fel se bontsd, úgy égesd el! – Mit törödsz vele? – Biztosan a ronda szürke pulóveredre céloz, az a kláris a nyakadon! – De amíg nálunk lakik, tiszta az ing alatta! – hát persze, de azt az illető nem tudhatja! – Hülyék vagytok, nem figyelhetünk az ilyen disznóságra! – Mit dumáltok annyit, gyerünk játszani, Piri, hozzá! papírt, ceruzát!

– A következő levelet pedig nem fogod elégetni. Ha naponta kapod, nyilván, egyszerre nyírta ki, egymásután adja fel. Egyenesen ide hozod, megértetted! – Kálnoky merev, mint egy közvádoló.

– No? No? – A másnap összeült haditanács egyszerre nyújtja ki a kezét a bekászálódó Kormos felé, de az csak vállat von.

– Nem volt értelme elhozni. Különben is ez a legviccesebb két sor: „Bárányganéj, Bárányganéj a havon.” Nohát, szópóker legyen, vagy ötbetűs pentatlon? Felejtsétek el, le van szarva, és... Van Isten!! Belépek a Pártba.

Mit lehet itt mondani. Barkochbázzuk ki talán? Kálnoky olyan dühös, hogy kétszer is tévesen felel a szópókerben – ilyen még nem fordult elő, soha. És azt sem tudtuk eddig, hogy Réz Ádám szeplős. De most hirtelen elfakul a szép egyenletes arcbőre s a homlokán vörösbarna szeplők tűzelnek.

A következő napon már röhögve támít be Kormos:

– Hát nem gyönyörű szöveget kaptam? „Rózsa a holdudvaron, aranyöv derekadon.”

– És most sem hoztad el?

– Hát Poirot mestert akartok játszani? Gyilkosjátékot, mesterdetektívekkel? – Kormos üvölt, az arca hófehér, aztán zöld, utána meg vörös lesz a méregtől, még le sem tette a kabátját, de most feltépi az ingjét is, mintha fuldokolna. Úgyis tudjátok a folytatást, tudom én is, mi a fenét akartok? Élvezni a mélységes mély pszichológiátokat. A szürke agysejtjeitek munkáját! Dögöljete meg, ha nem tudjátok, hogy föladhatta a leveleket akárhol, a főpostán is, nem tudtok meg a pecsétből sem semmit! És mit kínoztok, hogy bocsássam a tisztelt hadbírótság elé. És miért ez a véstanács? Hogy megtudjátok, ki gyűlöl engem, ki óhajtaná, hogy felakasszam magamat?

És most elkezdd nevetni, lehetetlen, hogy ugyanez az ember így üvöltött az előbb, hirtelen szinte jókedvűen mondja: – Az Isten áldjon benneteket, mért akarjátok még el is olvasni – persze csak holnap ugyebár –, hogy „kenderkötél, kenderkötél nyakamon”. Hiszen úgysem írhatta más, csak – és itt eltörik, elfogy a hangja, megint csak áll, bámul ki a sötét ablakon.

És megintcsak Kálnoky, a bíró, mondja ki azt, amitől mindnyájan félünk és Isten őrizz, hogy kimondjuk, gondolni sem merünk rá.

– Ha ez így van, azt az embert pedig ki kell golyózni.

– Én nem őrá gondoltam, az istenért, dehogy, jaj hát, nem! Jó, jó, örültek vagytok, erre ő nem képes, jó, holnap elhozom, itthagynom, csináljatok vele, amit akartok, nem érdekel – és már reszket a hangja megint, a keze is remeg, ha most cigarettára gyújtana, mint ahogy hirtelen valamenynyien rágyújtunk, nem bírná eltalálni a lánggal. De Kormos – egyedül ő –, nem dohányzik.

Ma pedig elsőnek érkezik, pár perccel Vas Pista előtt, havas eső áztatta kabátban, olvadozó hópelyhek fénylenek a haján, ahogy, szokása szerint, két tenyérrel tapad a cserép-kályha keskenyebbik oldalához – a tűz előtt alvó Cyrano mélyet sóhajt, ahogy felpislant rá, de tovább alszik. – Kormos hangja, ami most majdnem vidám monotonóságából csak időnként csap magasra, nem zavarja.

– Ugye ismered azt az ócskavas telepet az üres telken, már jól kívül a Pozsonyi úton. Festői látvány, elvtársnő, neked s a többi szürrealista népellenségnek rakta oda a MÉH bölcsessége! Löttyedt autógumik – nem, a világért sem akarom Rakamaz elvtársnő fenekéhez hasonlítani – rozsdás alkatrészek – ugye, szép szó? – tömege, használt éjjeliedények fülei, s ázott dobozokban házi szemét, mindez ócska rozsdás vaskerítéssel oltalmazva s a kerítés tövében belül egy párhetes kismacska jajveszékkel. Láthatóan eltévedt szegény, mint Jancsi és Juliska fele – nem tudott kibújni. Behajoltam érte – kiemelés tőlem –, csuromvíz volt a bundája, ahogyan a meleget keresve hozzábújt. No, azt azért mégsem elvtársam – de miibe törüljem meg – jelzem, tegnap nem tettél tiszta zsebkendőt a zsebembe, igaz, tegnapelőtt sem – tehát? – a levél hő kívánságtok értelmében a zsebemben volt, nem kár érte – belecsavartam az apró lelenc-kölköt s három házfelügyelőt is felzavartam délutáni álmából, míg végre a negyedik örömsikoltással dús keblére ölelte anyamacskájának elbódorgott leánykáját – mert leendő hölgy vala a kölkök, mint kiderült, részben a dúskeblű közléséből, részben saját tapasztalatomból, mialatt a szétmállott – jobb sorsra úgysem érdemes! – levél darabkáit szedegettem le, még mindig nedves testecskéjéről. S íme így minden elintéződött, a rosszakaró dugába dőlt, a levél

nincs többé, slussz, pász – ahogy Vas költő mondaná és ezt te csak helyeselheted, te, Tövishúzó Jeromos örök tisztelője, aki, mint ez köztudott, a macskafélék védőszentje volt!

Kormos kék-zöld-szürke szeme a legtisztább sugárral süt rám. Velem fordul egyet a világ, előbb egy tüzes gömb pattan szét bennem, aztán jéggolyóvá válva csúszik le a torkomon.

– Szürke cica volt? – alig tudom kinyögni.

– Tigriscsíkos, mint ez a dohányzacskójelölt – bök Cyrano felé Kormos.

– Jól van, Pistám. Most megyek teát főzni. Mindjárt itt lesznek a többiek, ők is kíváncsiak a végkifejletre. De, idehallgass, nagyon átfáztál? Nem ugranál le ide, szembe, egy fél liter rumért? Inkább grogot főznék, most ráférne mindnyájunkra.

Kormos szó nélkül indul, s egy perc múlva már itt is van a rumosüveggel. A kabátja alatt hozza, mint egy ázott kismacskát. De az üveg csak újságpapírba van göngyölve.

1985. október

Kitekintés

KAROL TOMIŠ

(Bratislava-Pozsony)

A szlovák és a magyar modern irodalom tipológiai összefüggései

A modern szlovák és magyar irodalom ugyanabból a közép-európai, illetőleg kelet-európai természeti és társadalmi valóságból, annak szellemi teréből nőtt ki. Keletkezésüket, fejlődésüket és hanyatlásukat az egyes nemzeti irodalmak határait túllépő irodalomtörténeti törvényszerűségek irányították.

Ezt tanúsítja a két – nagyjából 1900 és 1920 közötti – irodalmi jelenség időbeni szinkronitása, valamint a köztük levő nagyszámú hasonlóság és rokon vonás.

A modern szlovák és magyar irodalmat körülbelül azonos korú, 1875 és 1885 között született írók hozták létre. Ritka a kivétel ezen időhatár előtt vagy után. Janko Jesenský 1874-ben született, Ivan Krasko 1876-ban, František Votruba (Andrej Klas) költő és kritikus 1880-ban, Samo Cambel-Kosorkin, Vladimír Roy és Ivan Gall 1885-ben, Martin Rázus 1888-ban, Juraj Slávik-Neresnický 1890-ben. A századfordulón tevékenykedő demokratikus ifjúsági mozgalom a Mladé Slovensko („Ifjú Szlovákia”) eszmei vezetője és teoretikusa, a modern szlovák irodalom egyes költőinek személyes barátja és törekvéseiknek támogatója Bohdan Pavlů – Paľo 1883-ban, Pavel Bujnák, kritikus és esztéta 1882-ben születtek. Hasonló korúak magyar nemzedéktársaik a Nyugat

mozgalmából. Ady Endre 1877-ben született, Móricz Zsigmond 1879-ben, Kaffka Margit 1880-ban, Babits Mihály, Juhász Gyula 1883-ban, Kosztolányi Dezső 1885-ben, Tóth Árpád 1886-ban. Felsorolásom nem teljes.

Ezek a szlovák és magyar írók a középrétegekből: a kispolgárságból, paraszti és hivatalnoki rétegekből, a magyarok a dzsentriből is származó fiatal liberális és demokratikus gondolkodású értelmiségiek voltak. A századforduló idején nőttek fel és léptek az életbe. Vagyis egy mély gazdasági, társadalmi és nemzetiségi ellentmondásokkal és konfliktusokkal terhelt, komplikált időszakban.

Mindkét irodalmi mozgalom tagjai lépten-nyomon a nép anyagi és szellemi nyomorába, a minden fejlődést gátoló félféudális körülményekbe és társadalmi igazságtalanságba ütköztek. Ady és Krasko csaknem ugyanúgy nevezte el ezt a világot: az előbbi „magyar ugarnak”, míg a másik „parlagon maradt mezőnek”. A szlovák írók helyzete annyiban volt nehezebb, hogy rájuk még a nemzetiségi elnyomás is nehezedett, amely azokban az években már szinte a nemzet létét fenyegette.

A fiatal magyar és szlovák írógenerációt csaknem azonos korabeli szellemi áramlatok érintették. Ezek fogadtatása némiképp hasonló, némiképp eltérő volt az adott nemzeti értelmiség konkrét helyzetétől és társadalmi tapasztalataitól függően.

A századforduló filozófiai irányzatai közül egyre nagyobb teret hódítottak meg a szubjektív idealista, irracionalista és transzcendens irányzatok. A modern pszichológia ráirányította a figyelmet az emberi lélek az irodalom által addig figyelmen kívül hagyott tájaira. Ugyanakkor míg a Nyugat első generációjának gondolkodására Arthur Schopenhauer,

Friedrich Nietzsche és Henri Bergson volt hatással, az Ifjú Szlovákia és a Szlovák Modern szerzőinek életfilozófiájára gyakorolt hatásuk kevésbé volt szembetűnő. Janko Jesenksý *Nietzsche* című – a filozófus halálára írott – versében megkérdőjelezte annak tanait a felsőbbrendű emberről és az urak istenéről.

Az ifjú szlovák értelmiségiek körében jelentős visszhangra talált Tomáš Garrigue Masaryk úgynevezett realista filozófiája. Ennek fontos elemei voltak az Osztrák–Magyar Monarchia és a cári Oroszország félf feudális rendszerének kritikája, a konzervativizmus, a messianizmus, fatalizmus és a hagyományos ruszofil érzelmek elutasítása. Ugyanakkor hirdette a polgári reformizmus elveit, valamint a nép körében végzett mindennapi aprólékos nevelő és felvilágosító munkára ösztönző konkretizmust és aktivizmust. Ebből a filozófiából indult ki a Hlas (Hang, 1898–1904) című folyóirat körül csoportosuló fiatal polgári értelmiség tevékenysége, valamint az utánuk fellépő ifjabb generáció, akik a Prúdy (Irányzatok, 1909–1914; 1922–1938) című havilapot adták ki. Ezek továbbfejlesztették a hlasistáknak a szlovák társadalom megújítását célzó programját és alkalmazták az élet minden területére.

Nem minden érdekesség nélkül való a tény, hogy a Prúdy első időszakában (1909–1914) Budapesten jelent meg. Munkatársai figyelemmel kísérték a Galilei-körben és a Huszadik Század című folyóirat körül tömörülő magyar értelmiségiek tevékenységét. Ezt bizonyítja a tény, hogy a Prúdy leköszölte például Jászi Oszkár nemzetiségi kérdésekkel foglalkozó cikkeinek fordításait.

A Prúdy jellegénél fogva részben a Nyugatra, részben a Huszadik Századra emlékeztet. A Nyugathoz közelíti gene-

rációs behatároltsága, a fiatal, modern stílusirányzatokhoz tartozó szerzők (Krasko, Roy, Rázus, Neresnický) irodalmi alkotásai, továbbá a modern külföldi írókat és irodalmakat, képzőművészetet, zenét bemutató cikkei és kritikai rovata. A Huszadik Századdal való rokonságot az aktuális társadalmi problematika felé irányultságban, a szociológiai és politológiai tárgyú tanulmányok és cikkek megjelentetésében fedezhetjük fel.

A korabeli irodalmi áramlatok közül mindkét irodalmi mozgalom főleg a francia dekadensekből és szimbolistákból, Turgenyevből, Tolsztojból, Dosztojevszkijből, és nem utolsósorban az északi irodalmakból merít. A modern szlovák irodalom szerzői számára különösen inspirálóak voltak az utóbbiak, mert részben olyan kérdéseket vetettek föl, amelyek érintették az ifjú szlovák nemzedéket is, másrészt, mivel kis nemzetek szellemi produktumaiként törtek be a világ irodalmi tudatába, példát szolgáltattak ezek számára.

Az ifjú szlovák költők gondolati és művészi arculatának alakításához pályájuk kezdetén jelentős mértékben hozzájárultak a nagy romantikusok, mint Puskin, Lermontov, Byron. Ez utóbbi titanizmusával és felfokozott individualizmusával oly szerepet játszott náluk, mint Nietzsche a magyar költőknél. Ironikus természete közelítette Jesenskýt Heinéhez, Krasko különösen Eminescut kedvelte. Más nemzetek irodalmával többnyire cseh, német és magyar fordítások közvetítésével ismerkedtek meg, de közvetlenül is olvasták azokat. Krasko, Votruba, Roy, Rázus több nyelvet beszéltek. Alkalmanként fordítottak is idegen nyelvű irodalmat. A Slovenská Moderna (Szlovák Modern) ugyanakkor nem vált

olyan nagy fordítói műhellyé, mint a Nyugat. Ez egy további különbség kettejük között.

Ha párhuzamba állítjuk a modern szlovák irodalmi törekvéseket a Nyugat első korszakával, nem kerülhetjük meg azt a tényt, hogy a modern irodalmi kezdeményezések között csak az egyik szárnyat – a neoromantikus irányzatot képviselte. Mellette, vele egyidőben alakult ki a szlovák realizmus második hulláma, amelyet Ján Čajak (1863–1944), Božena Slančíková-Timrava (1867–1951) és Jozef Gregor-Tajovský (1874–1940) prózája reprezentált. Ez utóbbinak a falusi környezetet bemutató novellái és színdarabjai Móricz Zsigmond művei egy részére emlékeztetnek. Mindketten igyekeztek bemutatni a vidéki valóság sötét és tragikus oldalait, de képesek voltak a derűsebb jelenségek leírására is, és nem állt távol tőlük az emberi melegséget árasztó humor sem.

Tekintet nélkül művészetük esztétikai és eszmei irányultságának alapvető különbségeire, mindkét új irodalmi irányzat, a modern és a realista kihívta a szlovák társadalom és kultúra konzervatív erőinek ellenállását és elutasítását. Egyiküknél elvetették az individualizmust, szubjektivizmust és a pesszimizmust, kritizálták a szomorúsággal és az étellel szembeni szkepszissel teli költészetet, a kilátástalanságot. A másik irányzatnál rosszalatták annak társadalomkritikáját, amit a nemzet becsmérlésének minősítettek, mivel bemutatta a falusi nép nyomorát és szellemi elmaradottságát, felfedte a kispolgárság sekélyességét, álerkölciségét és anyagi javak iránti kizárólagos beállítottságát.

Az ifjú irodalmi generáció fellépésének idején a szlovák politikai és kulturális életet a tőrőcszentmártoni konzervatívok uralták. Ezek romantikus politikai koncepciója az idillikusan szemlélt népre, ennek szeretetére alapult.

A nemzet minden baját a nemzetiségi elnyomásból eredeztették, melynek hatására passzivitásba estek.

Tehát itt két diametrálisan ellentétes politikai és irodalmi koncepció találkozott. Viszont ezek konfrontációja nem volt olyan éles, mint a Nyugat mozgalma és a népnemzeti irányzat képviselői között. Az okot egyrészt a nemzetiségi elnyomásban kell keresnünk, amely bizonyos mértékig közelebb hozta egymáshoz az eszmei ellenfeleket, másrészt pedig az akkori szlovák társadalom kisebb mérvű differenciáltságában, egyszerűbb szociális összetételében. „Nekünk szlovákoknak nincsen sem nemességünk, sem főpapságunk, sem nagyiparunk...” – írta 1903-ban az egyik vezető hlaszista, Milan Hodža.¹

A társadalmi és gazdasági fejletlenséggel kéz a kézben haladt az irodalmi élet fejletlensége, annak szerényebb anyagi és szervezeti feltételei. A magyar szerzőkkel összehasonlítva a szlovák íróknak sokkal rosszabb publikációs lehetőségeik voltak. Lényegesen kevesebb volt az újságok, folyóiratok és kiadók száma. Könyvekért csak szimbolikus honoráriumot kaptak. Mindez visszahatott az irodalom fejlődésére, amelynek igen szűk szerzői bázisa volt. „A szlovák élet, az a tény, hogy a szlovák irodalom képtelen eltartani művelőit, sok tehetséget sorvasztott el”, írta Neresnický 1914-ben a Prúdyban.² A Nyugat és a Mladé Slovensko (Ifjú Szlovákia) relációban ez oly módon nyilvánult meg, hogy míg az előbbi mozgalomban az egyes modernista irányzatok a szerzők és művek széles spektrumában képviseltetik magukat, addig a másik mozgalomhoz tartozók közül az első világháborúig csak Janko Jesenský és Ivan Krasko tudta kiadni szépirodalmi munkáit. Jesenský a *Verše* (*Versek*) című gyűjteményes kötetet (1905) és a *Malomest-*

ské rozprávky (Kisvárosi mesék) című novelláskötetet (1913) publikálta, míg Krasko két verseskötetet, a *Nox et solitudo* (1909) és a *Verše (Versek, 1912)* címűt jelentette meg. Ivan Gall, František Votruba, Kosorkin, Neresnický versei és kisprózái, ugyanúgy, mint időnkénti fordításaik a világirodalomból, szétszórta maradtak a folyóiratokban, többnyire a Prúdyban, Dennicában, Slovenský Obzorban és a *Sborník slovenskej mládeže* című publikációban.³

További megkülönböztető tényező a szlovák és a magyar modern irodalom között az irodalmi élet jellege volt. Budapest, a történelmi Magyarország metropolisza a 20. század kezdetén egy fejlett és sokrétű kulturális és irodalmi élettel rendelkező kulturális központ volt. Az újságok, folyóiratok és kiadók nagy száma többé-kevésbé tűrhető megélhetést biztosított az íróknak. Megvoltak az írók közvetlen, személyes kapcsolatait biztosító feltételek, amiben sajátos szerepet játszottak a kávéházak. A művészek nagymértékű koncentrációja megkönnyítette az írói csoportok, mozgalmak létrejöttét. A Nyugat-mozgalom tagjainak döntő többsége tartósan a fővárosban tartózkodott. Az írói társadalom a maga sajátos törvényei szerint élt. Létrejött a művészek bohém világa, amely megvetette a kispolgári morált és ízlést, és semmibe vette a konvencionális irodalmi normákat.

Ugyanakkor a Szlovák Modern tagjai szétszórta éltek a Monarchiában és másutt. Közülük személyesen csak néhányan jöttek össze olykor-olykor, ők is főleg prágai diákéveik során. Közöttük valamiféle összekötő szerepet František Votruba játszott, aki a Dennica és a Slovenský denník szerkesztőjeként levelező kapcsolatban állt velük. Tehát itt nem egy szervezett mozgalomról vagy irodalmi csoportosu-

lásról volt szó, hanem a hasonló vagy azonos művészi irányultságú szerzők munkásságának és műveinek összességéről.

A szlovák irodalomban a differenciálódás az irodalmi élet dekoncentrációjához vezetett. A túrócszentmártoni kulturális centrum folyóiratai és könyvkiadója csak ritkán jelentett meg olyan irodalmi alkotásokat, amelyek nem feleltek meg értékrendjének és művészi normáinak. Ezért Liptószentmiklóson, Rózsahegyen, Szakolcán, sőt még Budapeszten is alakultak szlovák kiadók, amelyek megtörték Túrócszentmárton könyvkiadási monopóliumát. Jesenký első verseskötetét Liptószentmiklóson adta ki, a *Kisvárosi meséket* pedig Rózsahegyen. Az ifjú szerzők munkáit megjelentető irodalmi folyóiratok, a Dennica, Slovenský obzor, Prúdy mind Túrócszentmártonon kívül jelentek meg. De ezek a folyóiratok is oly mértékben függtek a kisvárosi és vidéki társadalom ízlésétől, hogy például még az új művészeti kezdeményezések iránt fogékony Dennica is visszautasította Janko Jesenský szerelmesverseinek közlését, mert Terezia Vansová szerkesztőnő számára frivolnak tűntek. Egy nagyobb, eszmeileg és művészileg differenciáltabb, eleven és fejlett irodalmi élettel bíró kulturális centrum létrejöttének feltételei csak 1918 után a nemzeti felszabadulást követően alakult ki. Ez a kulturális központ Pozsony lett.

A nagy írói közösségek hiánya, egy olyan közösségé, amely képes figyelmen kívül hagyni az olvasók véleményét és ellent tud állni a közízlés nyomásának, a Szlovák Modernnek olyan specifikus vonásában nyilvánult meg, mint a versek és prózák írói álnevek alatt való publikálása. A szerzők szigorúan titkolták személyazonosságukat. Nem akarták, hogy őszinte személyes vallomásaik, amelyek fel-

fedték lelkük fájalmát, csalódásaikat és kilátástalanságukat, az értetlen olvasók nevetségének tárgyává váljanak, vagy hogy megnehezítse számukra az álláskeresést. Saját nevén csak Jesenský szerepelt, aki vállalta a bohémségből és a kispolgári morál nevetségessé tételéből származó következményeket, továbbá Roy és Rázus, akik később kezdtek publikálni. A mozgalom többi tagja írói álnéven került be a szlovák irodalom történetébe.

Az Ifjú Szlovákia és a Nyugat között itt felsorolt eltérések ellenére mindkét mozgalom ugyanolyan szerepet töltött be nemzete irodalmának fejlődésében. Új irodalmi korszakot nyitottak meg, megalapozták a modern költészetet, prózát és drámát, valamint felzárkóztak a világ fejlettebb nemzeti irodalmaihoz.

Ez a költészetben a hagyományos koncepcióval (amely a lírát személyiség feletti megnyilvánulásként értelmezte) való radikális szakítást jelentett, és egy új lírai szubjektum kialakulását, új érzésvilág és a valóság új megközelítési módját. A Szlovák Modern feltűnése előtt a szlovák költészetet a hviezdoslavi-vajanskýi modell uralta, míg a prózát a kukučínai realizmus, amely tematikailag a falu szociális és erkölcsi problémakörében gyökerezett, továbbá Vajanský társadalomregénye, ami viszont idealizálta a szlovák valóságot. Az író társadalmi és irodalmi státusa a néptribun szerepében nyilvánult meg, a nép érzelmeit, vágyait és eszményeit fejezte ki. A költő magánélete, személyes érzelmei a háttérbe szorultak. Az irodalomnak nemzetvédő és megőrző szerepet is tulajdonítottak.

A Szlovák Modern diametrálisan eltérő költészeti és prózai koncepciót hozott. Eltérőt tematikában, formájában, stílusában, funkciójának mint művészi vallomásnak új írá-

nyultságában. A költészet a költő bensőjének ábrázolására irányult, érzelmi állapota és mozgatórugói széles skálájának bemutatására. Elmagányosodást, az élet ürességét, dezillúziót, boldogtalanságot fejezett ki. A modern szlovák próza is hasonló jellegű volt.⁴

A Nyugat költészetében az új líra egyik élvonalbeli képviselője Ady Endre volt. Hasonló szerepet töltött be a Szlovák Modernben Ivan Krasko. Fellépésükkel bátorították költőtársaik többségét érzéseik és gondolataik megfogalmazására és az új költői nyelven való kifejezésére. A szubjektív líra azonban mindkettőjükénél túllépte az egyes személyiség méreteit. Saját sorsukat a nép sorsával való elválaszthatatlan egységben élték meg, élesztgették a nép körében a nyomor és elnyomás elleni ellenállást, az igazságosság iránti igényt és felvillantották előtte a forradalmi perspektívát. Mindamellettszemélyiségükben és művészileg eltérő típusúak voltak.

Ady költészete olyan, mint egy széles folyó sebes áramlása. Életében tíznél is több verseskötetet és néhány elbeszéléskötetet adott ki. Az eredmény: költői gyöngyszemek, de publicista versek sokasága is. Krasko költészetét egy a sziklák és sötét erdők között áttörő hegyi patakhöz hasonlíthatnánk. Az első világháborúig mindössze két, gondosan megválogatott kötetet jelentetett meg verseiből. Viszont figyelembevée ezek számtalan variánsát és könyvalakban kiadatlan verseinek számát, műveinek terjedelme megnégyszereződik. Minden verse az optimális jelentés és kifejezés elválaszthatatlan egységének keresése és megtalálása. Ady és Krasko koruk gyermekei, hatott rájuk a századvég hangulata és érzésvilága, mindketten önmagukkal meghasonlott személyiségek voltak, nemegyszer a saját maguk és társadal-

muk feletti kétségbeesés határán. Bírálatuk élet nemcsak a régi világ ellen fordították, de saját soraik felé is. Mindketten a szerelemben kerestek menedéket és a beteljesületlen érzésekből következő szenvedések jutottak osztályrészükül. Krasko szemérmes, tartózkodó és disztingvált, Ady megzabolázhatatlan, és versbe foglalta a férfi és nő közötti kapcsolat minden lehetséges változatát, ideértve a szerelem legsötétebb oldalait is. Mindketten antiklerikális beállítottságúak, ugyanakkor nem egyházi értelemben vallásosak és állandó vitában állnak Istennel. Mindketten bőségesen használják fel verseikben a vallásos szimbolikát, szótárt, frazeológiát, valamint a Bibliából és a régi zsoltároskönyvekből vett képeket. Mindketten csak fokozatosan jutnak el a szimbolizmushoz, de költői zenitjük elérése után mindketten az egyszerűbb művészi kifejezés irányába fordulnak.

Bár a Szlovák Modern egyes további képviselői alkotásaik súlyával és művészi jelentőségével nem hasonlíthatók magyar nemzedéktársaikhoz, költészetük jellegével mégis bizonyos párhuzamba állíthatók velük. Ilyen párhuzam fedezhető fel František Votruba és Juhász Gyula azon képességében, hogy beleéljék magukat emlékeikbe és azokat szomorúságos versekben örökítsék meg, még ha Juhász költészete többrétű is. Hasonlóságok vannak Tóth Árpád és Ivan Gall impresszionisztikus természeti képei között, illetve Gall és Babits költői kezdetei között, amelyek inkább az irodalmi élményekben, mintsem az életben találnak inspirációt. Egy részletesebb elemzés valószínűleg több párhuzamot és rokonságot fedezhetne fel a Nyugat és a Szlovák Modern költői között.

Hasonlóak például abban, hogy mindegyikük művében több stílus képviselteti magát. Ez annak a fáziseltolódásnak

az eredménye, amelyet a Közép- és Kelet-Európa gazdasági és kulturális alakulásának mássága határoz meg. Míg a nyugati irodalmak stílusai és irányzatai bizonyos időbeni sorrendben és folyamatosan egymáshoz kapcsolódva keletkeztek, a mi irodalmaink egyidőben fogadták be azokat és igyekeztek velük megbirkózni. Így a Szlovák Modern és a Nyugat szerzőinek körében egymás mellett léteztek a naturalizmus, impresszionizmus, szimbolizmus, szecesszió és a korai expresszionizmus elemei. Ezért a két mozgalmon belül nem beszélhetünk egyértelműen kialakult „tisztá” stílusokról és irányzatokról, legfeljebb egy-egy szerző fejlődésének adott szakaszában egy bizonyos stílus jegyeinek túlsúlyáról. A szimbolizmus vagy az impresszionizmus megjelölés nem meríti ki sem a két vizsgált irodalmi mozgalom stílusának lényegét, sem művészi teljességét.

Végül álljunk meg annál a kérdésnél, léteztek-e valamilyen szellemi vagy más kapcsolatok ezek között a rokon irodalmi mozgalmak között, hogy tudtak-e kölcsönösen egymásról. Annál is inkább, mivel a háború előtti években a Szlovák Modern egyes alkotói hosszabb-rövidebb ideig Budapesten tartózkodtak, és egyébként is sok szlovák értelmiségi működött ott.

A Nyugat lapjain azonban ezekben az években nem talált visszhangra a szlovák irodalom. A szlovákok előtt viszont nem voltak ismeretlenek a Nyugat törekvései és a körülötte zajló viták. A szlovák sajtóban a mozgalmat ismertető első írás az élvonalbeli hlaszista Anton Štefánek *Mladé Maďarstvo* (Ifjú Magyarok) című cikke volt 1910-ben a *Slovenský denník*ben. Ebben a fiatal magyar liberális és demokrata értelmiség mozgalmáról ír, amely már elégedetlen a történelmi Magyarország társadalmának állapotával. Megemlíti,

hogy ez az értelmiség a Nyugat és a Huszadik Század körül csoportosul. Ezek törekvései között szoros összefüggést lát. A Nyugat vezető személyiségeként a „tehetséges fiatal költőt Adyt” jelöli meg. Cikke végén felteszi a kérdést: „Vajon sikerül-e az ifjú magyaroknak megújítaniuk a történelmi Magyarországot és visszatéríteni a kulturáltságnak arra az útjára, ami az általános műveltséghez és humanizmushoz vezet?”⁵

Jozef Škultéty már részletesebben beszél a Nyugatról a havonta megjelenő Slovenské pohl'adyban. Cikkében – „*Starí*” a „*mladí*” v *dnešnej mad'arskej literatúre* („Öregek” és „ifjak” a mai magyar irodalomban)⁶ – beszámol a népnemzeti irányzat és a Nyugat közötti generációs küzdelemről, miközben objektívan reprodukálja a két vitázó fél nézeteit és álláspontját.

További információk a Nyugatról már Octavian Goga *Anakronizmus: a magyar nemzeti kultúra* című sovíniszta és antiszemita cikkének szűrőjén keresztül jutnak el a szlovákokhoz, amelyben politikai és ideológiai szempontok domináltak. Jozef Škultéty *Octavian Goga o novej literatúre mad'arskej*⁷ (*Octavian Goga az új magyar irodalomról*) és Ivan B. Zoch *Moderná mad'arská literatúra*⁸ (*Modern magyar irodalom*) című írásaikban részletesen ismertetik Goga cikkét és a körülötte kialakult széles körű vitát. Ők maguk szintén konzervatív szemmel ítélik meg az új magyar irodalmat, azonosulnak Goga felfogásával, miszerint nincs nemzeti jellege.

A Szlovák Modern köreiből egyetlen ez ideig ismert közvetlen visszhang a párhuzamos magyar irodalmi törekvésekkel kapcsolatban Samuel Cambel-Kosorkin utószava Mikszáth Kálmán *Jó palócokjának* szlovák fordításá-

hoz, amely 1911-ben jelent meg Túrócszentmártonban. Mikszáth jelentőségét értékelve kiemeli annak megértő és pozitív állásfoglalását a fiatal magyar irodalmár generáció újító törekvéseivel szemben. Az utószóban ezt olvashatjuk: „Megemlítést érdemel Mikszáthtal kapcsolatban az is, hogy a fiatal irodalmi irányzat, az úgynevezett »holnapisták« iránt, akiknek reprezentánsa a költő Ady Endre, a politikában meg az általunk is jól ismert Jászi, az elismert íróhoz méltó álláspontot foglalt el. Ő egyedül nem hagyta magát befolyásolni a magyar társadalom hazug előítéletei által, és megvédte ezeket a fiatal irodalmárokat, teljességgel megbízva bennük, és további tevékenységre bátorította őket.”⁹ A magyar prózaíró cikkét Pavol Országh Hviezdoslav verséhez hasonlítja, amelyben ez – bizonyos eszmei kifogások ellenére – melegen köszöntötte Krasko verseskötetét a *Nox et solitudo*-t és kifejezte örömét a szlovák költészetben feltűnő új friss hangokkal kapcsolatban.

Igaz, Cambel ezt az utószót még a modern magyar irodalom körüli nagy viták kirobbanása előtt írta. De épp azért, hogy nem volt ideológiai előítéletekkel terhelt és saját irodalmár generációjának szemszögéből vizsgálta azt, képes volt megérteni magyar kortársai művészi törekvéseinek jogosultságát és műveik jellegét mint az irodalmi fejlődés hajtóerejét látta.

Az Ifjú Szlovákia irodalmi nemzedéke, annak két szárnya, a neoromantikus és a realizmus új hullámát képviselő szárny összhangban áll a Nyugat első generációjának irodalmával. A szlovák és magyar irodalom fejlődésének századeleji történetében hasonló szerepet töltöttek be. Megtörték a túlhaladott, társadalmilag és művészileg már elavult irodalmi struktúra egyeduralmát és azt újjal, modernnel

pótolták, amely szellemével, beszédmódjával, tartalmával és formájával jobban megfelelt a kor igényeinek és ízlésének. A nemzeti irodalom fejlődésében egy új korszak kezdetét jelentették. Ezen irodalmi jelenségek mozgását egyrészt általános, közös irodalomtörténeti törvényszerűségek irányították, amelyek meghatározták tipológiai összefüggéseiket, közös vonásaikat. Sajátos, specifikus vonásaikkal pedig gazdagították a közép- és kelet-európai irodalmat, és hozzájárultak a világirodalom nagyobb differenciálódásához.

- 1 HODŽA, Milan, *Nacionalizmus je slepý (A nacionalizmus vak)*, Hlas 5, 1903, 4. sz. Idézve a *Hlas v prúdoch času (Hangok az idő sodrában)* című antológiából, Bratislava, 1983, 45.
- 2 NERESNICKÝ, *Čo ďalej? (Hogyan tovább?)*, Prúdy 5, 1914, 5. sz. Idézve az említett antológiából, 191.
- 3 GÁFRIK, Michal, *Poézia Slovenskej Moderny (A Szlovák Modern költészete)*, Bratislava, 1966.
- 4 A modern szlovák prózáról részletesen ír: GÁFRIK, Michal, *Próza Slovenskej Moderny (A Szlovák Modern prózája)*=*Z dejín a problémov slovenskej prózy (A szlovák próza történetéből és problémáiból)*, Litteraria, X, 1966, Bratislava, 1967, 71–114.
- 5 ŠTEFÁNEK, Anton, *Mladé Maďarstvo (Ifjú magyarok)*, Slovenský denník, 1910, 32. sz., 1.
- 6 ŠKULTÉTY, Jozef, „Starí” a „mladí” v dnesnej maďarskej literatúre („Öregek” és „ifjak” a mai magyar irodalomban) Slovenské pohľady, 1911, 190–192.
- 7 ŠKULTÉTY, Jozef, *Octavian Goga o novej literatúre maďarskej (Octavian Goga az új magyar irodalomról)*, Slovenské pohľady, 1913, 63.
- 8 ZOCH, Ivan B., *Maďarská moderná literatúra (Modern magyar irodalom)*, Slovenský denník, 1913, 192. sz., 1.
- 9 CAMBEL-DANIELOVIČ, Samo, *Doslov prekladateľa (A fordító utószava)* = Kálmán Mikszáth: *Dobří Polovci (Jó palócok)*, Turčiansky Svätý Martin 1911. Idézve a *Literárne vzťahy slovensko–maďarské (Szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok)* című antológiából. Turčiansky Martin, 1973, 217. Kiadta CHMEL, Rudolf.

Szemle

Hunok és jezsuiták Szörényi László tanulmányai

Régen megszoktuk, hogy magyar irodalomnak tekintsük a „pannóniai” latint is. A „Nunc e Pannonia Carmina missa legit” vagy a „Recrudescunt vulnera” éppúgy magyarul szól, mint a „Csend vala, felleg alól szállt fel az éjjeli hold”.

Szörényi László könyvét azonban joggal tekinthetjük a magyar kultúrtörténet szűk körben is alig ismert, de annál fontosabb vonulata felfedezésének és rekonstrukciójának. A *Hunok és jezsuiták* című kötet a szerző 1973 és 1991 között írt, először többszerzős kötetben, folyóiratokban és kongresszusi aktákban megjelent tanulmányait tartalmazza, szám szerint tizenkilencet. A tanulmányok összefüggő tudományos művet alkotnak, amelynek témája a XVII–XVIII. századi, jezsuita szerzők által művelt latin nyelvű hősi epika. A kötet élén három, Zrínyivel kapcsolatos tanulmány áll, ezeket követik időrendben a latin eposzokat bemutató és elemző tanulmányok. Szörényi jelzi: „Könyvem célkitűzése nem tette lehetővé, hogy teljes egészében feldolgozzam a magyarországi latin jezsuita elbeszélő költészet történetét.” A célkitűzés értelmében a tanulmányok a honfoglalási témát – beleértve az Attila hunjai által végrehajtott „első honfoglalást” – járják körül. Mégpedig azért, mert e témában követhető nyomon az a tény, amelyet húsz évvel ezelőtt

Szörényi tárt fel és elemzett elsőként, s amelynek akkor még a jezsuitákat körülvevő negatív „legendákkal” kellett megütköznie: vagyis az a tény, hogy „a magyar jezsuiták – nehéz belső küzdelmek után – végül is hasonultak a magyar rendi történetsszemlélethez, melynek központi eleme volt a hun mítosz”. Így kerülnek a könyvben egymás mellé hunok és jezsuiták: az intellektuális játéknak tűnő cím reális, részletesen feltárt és meggyőzően elemzett kultúrtörténeti folyamatot jelöl.

A három Zrínyi-tanulmány az elhangzás, illetve a megjelenés óta a Zrínyi-kutatások kötelező hivatkozási pontjává lett. Szörényi bizonyítja, hogy Alexander Cortesius Mátyás-panegyricusa „dióhéjban már tartalmazza Zrínyi epikus koncepciójának lényegét”, s egyben valószínűsíti a Mátyás udvarában „Galeotto tanúbizonysága szerint még virágzó eposz” létezését. A *Szigeti veszedelem és az európai epikus hagyomány* olyan, tömörségében is sokoldalúan informatív, messze kitekintő munka, amely nélkülözhetetlen a Zrínyi világirodalmi helyét meghatározni kívánó kutatások számára. A *Zrínyi és Attila* pedig szorosabban a kötet témájához kapcsolja Zrínyit az Attila-epigrammák történeti koncepciójának megvilágításával.

Ezután Szörényi a XVII. századi olasz, magyar és közép-kelet-európai latin jezsuita eposzok által kialakított hősi ideált vázolja fel. Az elemzett művek a Tasso értekezéseire épülő modern eposzelmélet költői gyakorlatba való átültetésének egy-egy típusát képviselik. Szörényi kiemeli, hogy ezek a művek az ideális nemzeti hős keresése során „tematikai zsákutcába kerülnek”, amelyből a használható kivezető utat az antik hősi apparátus és mitológia krisztianizációja jelentheti. Szörényi bemutatja, hogyan hasznosítja a

latin jezsuita epika a keresztényesített, ovidiuszi *Metamorphosest*, majd a vergiliusi eposzt a XVIII. században. Fontos láncszemként emeli ki: Bernardus Pannagl költészete „az univerzalisztikus célokat, teokratikus utópiát maga elé célul tűző jezsuita költészetnek talán [...] utolsó hajtása”, amely azonban „az epikus koncepció laicizálásához az első döntő lépést adta”.

A további tanulmányok az Attila-mítosz koncepciós változásait mutatják be a latin nyelvű epikában, mindenkor a történelmi körülmények tömören felvázolt ideológiai kihatásaival összefüggésben. Az első lépés a negatív, ördögi ihletésű Attila megjelenítése. Majd a harci és nemes erényekben kiváló „szkíta” nép, a Regnum Marianum ideológiájával áthatott Pannonia-Hungaria megéneklése teszi lehetővé, hogy a honfoglalás eszméjének irányában tolódjék el az epikai koncepció, egyelőre a Habsburg-ház dicsőségének szellemében. Valódi átalakulást az ovidiusztól a vergiliusi modellhez való „megtérés” hoz: e fordulat eszmei, felfogásbeli változást jelent.

A *Metamorphosest* mint modellt követő jezsuita eposzok „óhatatlanul a jelen apológiájába torkollottak, a múlt bármely hagyományát pedig allegorikusan átídomítva használhatták csak fel”. A hagyomány kimerülése, az eljárás csődje? Tény, hogy Répszeli László 1731-ben megjelent *Hunniasa* a vergiliusi mintát választja, és a nemzeti hagyományhoz fordul: a jelen igazságának megfelelő ábrázolásáról lemond, de „megnyílt előtte az egész nemesi történeti hagyomány”, ami az eleven, konkrét, sőt epikai figurává alakítható történeti alakok szerepeltetését tette számára – s követői számára – lehetővé. A vergiliusi hősi képletten belül teszi magáévá „a nemesi tudatban szilárdan meggyökeresedett”

konceptiót, amely szerint a hunok a magyar nép ősei, Attila pedig – mint Zrínyi írta – a „magyarok legelső királya”. A továbbiakban a magyar történelem többi nagy alakja is a hunoktól származó magyarság történelmi küldetése, mitikus-keresztény, de ősi erényekben bővelkedő hősiessége és dicső tettei folyamatában foglalhatta el méltó helyét a hősi epikában.

Szörényi László munkája nélkülözhetetlen annak megértéséhez, hogyan alakult ki a magyar romantika századának nemzeti mitológiája, hősfelfogása és hősköltészete. Hidat épít Zrínyi és Vörösmarty eposza között, eddig hiányzó információkhoz juttatva az olvasót és a kutatót. Az alig ismert latin művek mellett a legújabb kutatások eredményeit és módszereit is ismerteti. Szörényi műismertetései, műelemzéseai teljes filológiai fegyverzetükben és hibátlan szakszerűségükben is élvezetesek. Szörényi stílusa az előbeszéd közvetlenségével és a rétorikai érvelés, bizonyítás eszközeivel egyaránt rendelkezik. Nem „szép” nyelv ez, szépsége metszően jó metaforáiban, a logikai alakzatok és a filológiai mondanivaló pontos illesztésében van. Nagyon oda kell figyelni, időnként „kapaszkodni” kell: sűrű, tömör az információ és a konklúzió, de Szörényi a jó tanár pszichológiai érzékével élvezetes, ironikus, játékos, időnként „lezser” módon meséli el az elemzett műveket, s ezzel pihenőt kínál, anélkül, hogy abszolút tudományos komolyságából veszítené. Külön figyelmet érdemel az apparátus precizitása: szinte a nyomdába adás pillanatáig regisztrálja a magyar és a nemzetközi kutatás legújabb eredményeit és módszereit, értékes tájékoztatást nyújtva ezzel is. Elsőrangú irodalom- és kultúrtörténeti művet tartunk kezünkben.

KIRÁLY ERZSÉBET

Rimay János *Írásai* Ács Pál szövegkiadása

A kötet fontosságát aligha kell bizonygatnom. Rimay János művei Radvánszky Béla 1904. évi kiadása óta még nem jelentek meg önálló, a nagyközönség számára készült kiadásban. A már régóta beszerezhetetlen 1955-ös Eckhardt Sándor-féle kritikai kiadás fölött pedig mára eljárt az idő. Az utóbbi évtizedekben rendkívül megerősödő Balassi-kutatások – mintegy mellékesen – számos új eredménnyel gazdagították a barát és tanítvány Rimay költői életművének szövegfilológiáját is. A Balassi Kiadó által feltámasztott Régi Magyar Könyvtár sorozat első darabjaként most megjelent kötet – bár természetesen nem kritikai kiadás – többet nyújt, mint amit egy modern, népszerű kiadástól elvárni szokás. A sajtó alá rendező Ács Pálnak kényszerűségből több helyen is a forrásokig kellett visszanyúlnia. Fontos, koncepcionális változtatása Eckhardthoz képes, hogy Ács megpróbál – az *Epicédium* mellett – két másik, a szerző szándékára visszavezetett ciklust is rekonstruálni. A szövegek elrendezése nála a következő: a Balassi-epicédium, összeolvasztva a töredék apológia, és a Darholcz Kristófhhoz címzett ajánlás; a Balassi-elógium és a tervezett Balassi-kiadás előszava; a Balassi-kódex-beli szerelmes énekek; megkomponált, istenes versgyűjtemény; a Madách–Rimay kódexek versei; gyűjteményen kívül fennmaradt énekek; Rimaynak tulajdonított versek; hét irodalmi levél; a három meditáció. A Darholcz-levélhez Pirnát Antal készített új, jobban követhető, irodalmi igényű fordítást. A gyakori latin szövegbetétekhez egyébként is sok helyütt a korábbinál pontosabb fordítás készült; az idősödő Rimaynak a gyermeke születéséről a szécsényi

református papnak küldött szép beszámolót Csonka Ferenc fordította újra. A kétes hitelű versek között helyet kapott három, Eckhardtnál nem szereplő szöveg is. A Bolygó János név alatt írott pasquillus feltűnően elűt a kötet egyéb darabjaitól, Rimaynak tulajdonítása az életmű egészének kontextusában most kevésbé meggyőző.

A versek beosztásával kapcsolatban feltehető néhány kérdés: valóban ebben a formában tervezhette a szerző eredetileg az *Epicédium* kiadását? A Balassi-kódex harminckét számozott darabot számláló tömbjéből kiemelve a vallásos tárgyú verseket, a maradékot tekinthetjük-e önálló ciklusnak? Az ún. megkomponált versgyűjtemény szövegének és szerkezetének rekonstruálása esetében nem volna-e hasznos a lőcsei 1671-es kiadás mellett – az újabb Balassi-filológia javaslatának megfelelően – a kassai 1665-ös edíciót is figyelembe venni? A cikluson kívüli verseket, az egyszerűség kedvéért, nem lehetne-e közös fejezetbe osztani, és a kétes hitelűek közül bátran beemelni az oevre-be az „Ednehány szóm vagyom...” kezdetűt?

Az apparátus terjedelme és álapossága jóval meghaladja a népszerű kiadások átlagát. Dicsérendő újdonság a dallamok kottájának közlése. A rövid kronológia összeállításánál határozottan állást lehetett volna foglalni az 1573-as születési év mellett. Az utószó jó bevezető a Rimay-kutatás még sok megoldatlan problémát rejtő világába. A jegyzetekben adja talán a legtöbb újdonságot a sajtó alá rendező. Értékes, filológiai jelentőségű magyarázatokkal, hozzávetésekkel hozza közelebb Rimay sokszor rendkívül nehezen értelmezhető, a próza esetében egyenesen obskurus stílusát. A nyelvi szövegmagyarázatok mellett poétikai, hatástörténeti, és az utóéletre vonatkozó megfigyeléseket is kapunk. Nincs

értelme a jegyzetek arányain, mélységén vitatkozni, hiszen a jegyzetelés szubjektív műfaj, a szöveggondozó művekről és szerzőről alkotott egyéni víziójának lenyomata. Helyenként talán a kevéssé kategorikus megfogalmazás indokoltabb lett volna. Például az ismert „nyomozzon balhát hón” kifejezésben az utolsó szó biztosan 'hónaljat' jelent? Az „Óh, szép drága zálag...” kezdetű, bűnbocsánatért esdő énekben indokolatlan asztrológiai utalásokat keresgélmi. Rimay gazdag idézet- és utalásanyagának azonosítása eseténként kissé elnagyolt.

A kötet legvitathatóbb része a szövegvizsgálat. A jegyzetekkel ellentétben itt sokkal több bátorságra lett volna szükség. Egyetlen példát szeretnék csupán kiragadni. Rimay talán legismertebb, legtöbbet idézett versének első sorában Ács Pál – saját elveinek is ellent mondva – mechanikusan követi Eckhardt Sándort, aki a nyomtatott kiadások szövegét Madách Gáspár másolata alapján emendálta: „Bálint *nevezetben* ki voltál Balassa”. Így él ez ma is a köztudatban, holott ez a változat elrontja Rimay briliáns, manierista metaforáját. A Balassi családnev és a drágakő, rubin jelentésű a régiségben használatos balás szó kapcsolatára Szabó Géza hívta föl a figyelmet. (A *balázs-rubin* megnevezés ma is használatos ékszerek között.) Így érthető csak a versszak második felének utalása is a balassa-kő csiszolt *élire*. A szakasz helyesen, szerintem:

Bálint *nemzetedben* ki voltál Balassa,
Munkádot kiadom, hogy minden szem lássa:
De elit elmédnek, nem vélem kaphassa,
Kinek Apollónál nem volt tanulása.

A felsorolt hiányosságokhoz képest a kiadás értékei sokkal jelentősebbek. Sajnos a kötet tipográfiája és nyomdai kiállítása nem méltó igazán a tartalomhoz. Az én recenziós példányom a lapozgatás, jegyzetelés közben máris elhasználódott, szétesett. Remélhetőleg nem kell évtizedeket várunk egy új Rimay-kiadásra.

(Balassi Kiadó, Budapest, 1992.)

ORLOVSZKY GÉZA

Egy magyar „poeta minor”
*Emlékkönyv Nadányi Zoltán születésének
 századik évfordulóján*

Az évfordulók nem az ünnepeltnek, hanem az ünneplőknek fontosak. Az irodalom történetében különösen megsokszorozódik egy-egy jubileum szerepe. Tanulságos múltidézésen, köteles önvizsgálaton túl minden emlékezés újabb alkalom egy lezárult írói mű életben tartására.

A százesztendős Nadányi Zoltánra ugyancsak ráfért az ünnepi figyelem. Nem mintha költészete avult volna el. Az olyan líra, mint az övé, nem napi igényű, nem rövid távra szól. A könyvkiadás bánt kissé mostohán Nadányival. Népszerűbb dalnokaink egyike volt, tán még ma is az, de ki merné biztos állítani? Hiszen így járnak nálunk a költők. Ha a szélesebb olvasóközönség körében kedveltek, az akadémikus kegyelet magasát már nem érik el. A történeti „fejlődés” ívébe nem illeszthető, jelentéktelennek ítélt szerzőket szinte csak ötletszerűen, alig-alig jelentetik meg haláluk után. Nem csoda, ha előbb-utóbb csökken az

érdeklődés, apad az olvasói szeretet. S ha már a versbaráttal sikerült elfeledtetni egykori kedvencét, okkal hivatkozhat arra a terjesztés, hogy a könyvet senki sem kéri a boltokban, nincs iránta kereslet. Ily módon tűnt el polcainkról Berda József, Devecseri Gábor, Dutka Ákos, Heltai Jenő, Zelk Zoltán kötete is. Szó szerint létkérdés tehát, hogy az úgynevezett kerek évfordulókon, például a századik születésnapon, az utókor méltó kiadvánnyal tisztelegjen írástudói emléke előtt. Nadányi munkásságának hűségese kutatója, Bakó Endre mint a pályakép megrajzolója sem felejtette el a centenáriumot. Az ő szerkesztésében, átfogó igényű tanulmányával jelent meg a költőnek szentelt Emlékkönyv.

Romlandó, hamar hulló örökséget hagyományoznak a kisebb költők, a *poeta minor* megtestesítői? Bizony, meglehet. De nélkülük a nagyobbak, a „korszakos” alkotók sincsenek. Indokolatlan is állandóan történelmi mércével mérni, főleg valamely rettenetes eszméáramlathoz nem idomuló alkat esetén. Ha minduntalan ez a célkitűzés lebeg messzeséget kémlelő szemünk előtt, könnyen beleeshetünk abba a csapdába, hogy számonkérünk olyat, ami egy életmű szellemétől teljességgel idegen. A jó lírikus ismeri saját képességeit. Lehetőségeihez igazítja teremtmény akaratát. S talán éppen ebben rejlik Nadányi sikerének titka. Nem törekedett megváltó útmutatások megfogalmazására, nem habart újszerű, sznobok és kékharisnyák által sem értett versbeszédet. Pedig ugyancsak mives mester volt. Műgond, formaművészet jellemzi. Nem írt sorsot faggató „nagy” verset, csupán szép költeményt, apró remeket. Jobban kedvelte a „kisvilágot”, mint a komor kérdéseket. Költői színtereivel, témáival az elérhető, a *közelit* kereste. Nézte a bihari tájat, akárcsak testőr-elődje, Bessenyei, s mennyi

részletet látott abban! A kisvárosi életérzés egyik megszólaltatója, de a vidéki Magyarország világa kettős fénytöréssel szüremlett verseibe. A kisvárosi környezetben egyszerre érzékelt a fullasztó kisszerűséget és az otthonosság rendjét. Emberléptékű városban lakni, polgári kényelemben, valóra váltható vágyakkal, kívülről szemlélni és ábrázolni a visszasságokat, fölébük nőni – íme, az egyik Nadányi Zoltán. A másik, ezenközben, levegő után kapkod és szemben a kicsinyes viaskodásokkal, méltatlan helyzetek sokaságával, iróniába burkolja, humorral oltja a szenvedést.

Nadányi lemond az egyetemes összefüggések távlatos felvetéséről. Meg sem kísérli azt, látóterét önmaga korlátozza. A természet meghitt színeiben gyönyörködik. Szívében örök szerelem lángja. Költészetének fő vonása a nő kultusza, a folytonos igény a női szépségre. A szerelem itt valóban azonos költészettel, étellel is. A szerelem életelemmé válik Piripócson, az elviselhetőség érzését kölcsönzi, az egyetlen létmód lesz a kapcsolatok sivatagában. A szerelem mint létezési lehetőség? Piripócs mint társadalmiság? A *poeta minor* számára lényegesebb, hogy apró tüneményeket ragadjon meg. Versei nem közgondolatokat pótolnak kíméletlen bírálatok vagy leleplező-mozgósító kiáltványok helyett. Mégis, számos művében a kimondhatatlant kísérti, az illanót fogja a maradandóság hálójába. Miként Kosztolányi „megfogott” mindent, mi örök: lepkéket, álmot, rémest, édeset.

A *pillanat* motívumai ezért szövik át a Nadányi-sorokat. Huszadik századi rokokó bontakozik ki abból, ahogyan természeti képeit festi. A pillangó röptét, a hullámok lágy mozgását, a hópehely táncát, a rózsaszírom csipkés vonalát. Az élet kis eseményeit kerek egészzé alakítja, s a zárt

történetformálással kiemeli a köznapiságból. Epikus mozzanat érvényesül az élmények balladásításában. Kisvárosi nagy tragédiákról halkan beszél. Ezek a csendes válságok magukon viselik szülőhelyük bélyegét, a kisváros levegőtlenességét, amelyben még az igazán mély szomorúságok, fájdalmak is lefokozódnak, elfojtódnak. Rendkívüliségükkel is belesimulnak a sivárságba. A lélek nyugtalanságát mégsem zaklattott, tépett mondatok jelzik, hanem a költemények különös „toldalékai”, melyekkel a versíró „kiszól” a szövegből. Furcsa zárásai utalnak erre a kísérteties *Ez az a hely*, az *Elbagy a szerencse*, a *Gyere csónakázni* címűekben, ahol a keserűség, a harag, az égő szenvedély váratlan fordulatként eredményezi a felkiáltó befejezést. Stílári bajjal, a nyelvi kifejezés alkalmatlanságával vádolja a háborút, az iszonyat korszakát, amikor „Rosszak voltak a szavak”.

Nadányi sohasem titkolta, hogy megőrizte a gyermeki szemlélet naivitását, a rácsodálkozás tulajdonságát. Az egykori kisfiút felnőttként is magában élőnek tudta. A kisgyermek-motívum felbukkanása bizonyítja ezt, s a magánembert alkotásra készítő őszintesége és sérülékenysége. A gyakorlott nőhódító, a modern trubadúr – nem oly meglepő ez sem – kisfiú-lelkű, ártatlan szándékú férfi volt. Igazi poéta azzal vált belőle – lírai tehetségén túl –, hogy megtalálta műformáját, amely a legteljesebb összhangban állt alkatával. Az érzelmes ének, az egynemű szellemiséget, egységes hangulatot árasztó vers, a *dal* lett valódi műfaja. A magyar sanzon fejedelmi asztaltársaságának alapító tagjai közé tartozik. Vannak lírájának erőtlenebb eszközei, halványabb megoldásai, fáradt rímei, ahol „esik” a vers. Dallama ott szárnyal, ahol nem akar mást, nem akar többet, mint amit szándékosan szűkre vont tárgya enged, amit az élmény, az

érzelem kínál. Találunk néhol túlrajzolt képeket, de a forma fegyelme általában megvédi a bőbeszédűségtől. Ha ismételt, tudatos ismétlődés az, mely poétikai kötőanyagként tartja a szerkezetet. A legtöbb verse esztétikai minőségében *bájos*, a szó aranyos-arányos jelentésében és a hajdani bájoló énekekre, bűvös igékre utalva egyaránt, a Kosztolányi által említett szóvarázs értelmében is. Jelképpé, ars poeticává nő egyik költeményében az *Aranypiros pillangó*, mely nem árt senkinek, semminek, csak csillog és lebeg, létezése maga a könnyedség. A természet fényűzése, szelidség és szépség, gyönyörködtet csupán, „ártatlanul és színesen”. Amit Nadányi látott, amire ő rámutatott, amiben ő hitt, azok nem fennkölt igazságok, magasztos eszmék, nemes üdvtanok. Enyésző élmények inkább, felesleges tapasztalatok. Csak élni nem lehet nélkülük, s ha lehetne is, semmiképp sem érdemes.

Az ő helye – ha mindenáron valamilyen történeti sorba kellene állítani – ott van Sárközi György, Erdélyi József mellett, Áprily és Dsida Jenő között. A Körös-vidék szülötte, akire a felnevelő táj után Nagyvárad izgatott légköre hat, később a bihari látkép mozdulatlanága keríti hatalmába. Vidéki költő volt, mégis az egész magyar irodalomé. Okkal vélhette feladatának Bakonszeg közössége és a berettyóújfalui Bihari Múzeum, hogy emlékeztessen a tetszhalálban tartott poeta minor – a *kisebb*, de nem *kis* költő – értékeire. A mai olvasó sem feledheti az *Éjfeli zsoltár*, a *Július*, a *testőr*, az *Aranypiros pillangó*, az *Ezüstkert*, az *Ilona*, a *Nők a tetőkön*, a *Körmenet* szerzőjét. Egy merülő életmű életre keltése teszi jelentős vállalkozássá az Emlékkönyvet. Bár az emlékkönyvek, a műfaj törvénye szerint, eleve vegyes összetételűek – emlékezéseket, kritikákat, tanulmányokat

tartalmaznak –, e centenáriumi kötet kínálata még változatosabb. Nemcsak bevezető értekezés, életrajzi vázlat böngészhető benne a kortársi méltatások előtt, valamint alapos személyi bibliográfia (készítette Héthy Zoltán), hanem a Nadányi-líra is, komoly terjedelmű, értő válogatással. A szerkesztő Bakó Endre munkája remélhetőleg kézzel fogható érvként járul hozzá Nadányi utóéletéhez. Ahhoz, hogy Nadányi Zoltán végleg elfoglalja az őt megillető helyet az olvasók szívében és az irodalomtörténet-írás zordon rendszerében.

(Bakonszegi Polgármesteri Hivatal, 1992)

FRÁTER ZOLTÁN

A költő köznapi környezetben Bakó Endre: *Tóth Árpád a debreceni porban*

Számíthat-e irodalomtörténetési érdeklődésre egy olyan „dokumentumriport”, mint a Bakó Endréé? Úgy vélem, igen. A szerző ugyanis mértéket tudva nem többre vállalkozik, mint hogy megjelenítse Tóth Árpád debreceni életét és utóéletét: azt a köznapi közeget, amiből vétetett, amiben ott élt, s amire életművében reflektált. „Az alacsony köznapi környezet” és „a líra szűz hárfatesté” közötti „irdatlan távolság” ellentmondását már exponálta Déry Tibor, akit Bakó *A Debreceni Nagy Újságnál* című fejezetben idéz: „Elcsodálkozva, sőt megütközve figyeltem, hogy a költő mily meglepő otthonosan, simán, könnyedén mozog az alacsony köznapi környezetben, hová elképzelhetetlen Helikonjából ideiglenesen leereszkedett. Még a társasági viccet is megér-

tette [...] Egy csöppnyi gúnnyal, de bennfentesen, még malackodni is tudott, persze mértéket tartva. Megint csak meglepetten figyeltem fel [...], a költő mily joggal lépi át az irdatlan távolságot a líra szűz hárfatesté s a körüti humor sarki szajhaviccei között?” A „dokumentumriporter” ehhez érvényesen és szűkszavúan csak azt teszi hozzá: „De hiszen Arany János is átlépte!” Érvényesen: gondoljunk csak a kőrösi boros kvaterkázások vaskos tréfálkozásaira; szűkszavúan: mert Bakó nem irodalomtörténetet ír, hanem Tóth Árpád debreceni életének színhelyeit, helyzetait és szereplőit eleveníti meg. (Lebeg azért előtte mintamű: Kardos László 1922-ben megjelent kis könyve Ady debreceni indulásáról: *A huszonegy éves Ady Endre.*)

Ez a megelevenítés igazán sikerült. A szerzőt nemcsak irodalomértése és szinte titkolt irodalomtörténeti tájékozottsága, hanem a Debrecen-tudományban és különösen a sajtótörténetben való otthonossága predesztinálja erre. Ahogy Bakó a debreceni szerkesztőségeket megidézi, a lapokat karakterizálja, az kivált szakszerű és ihletett teljesítmény. Hogyne lenne az, hiszen professziójára nézve maga is gyakorló szerkesztő. A debreceni por, a köznapi közeg elsősorban ez a helyi sajtóvilág, aztán a színház és környéke, továbbá a debreceni irodalmi körök nagyot akaró provincializmusa. (Tisztelet a sokszor kivételt jelentő Ady Társaságnak.) Korábbi feldolgozások után Bakó Endre korántsem csak színesen összefoglal, hanem új adalékokkal teszi élesebbé a köznapi képet. Figyelmeztet például alig ismert és nem idézett művek lelőhelyeire: egy értékes Oláh Gábor-interjúra vagy arra, ami a kritikai kiadásból is hiányzó információ, hogy Tóth Árpád két tréfás verse – amely „műfajnak Ady nyomdokán haladva hovatovább nagymeste-

révé vált a debreceni sajtóban” – eddig számon nem tartott helyen is megjelent. Debrecen sajtójában Tóth Árpád ekkortájt *Arpetto* és *Torpedó* néven tündökölt, és csak úgy ontotta a lírai „fejhíreket”, bökverseket, kroki- és kabarérímeket. Csokonai és a kollégiumi diákköltészet után a debreceni versben kötelező a lehetőleg tiszta rím. Ezt gyakorolja nap mint nap, ezt kalapálja finom csengésűre Tóth Arpetto-Torpedó Árpád, hogy aztán „a líra szűz hárfatesté”-hez nyúlva Vitéz Mihály és Arany János magasában lehessen folytatója annak a virtuóz debreceni hagyománynak, ami még Nadányi költészetében is triumfusra képes.

A tiszta rím becsületére – tudjuk meg Bakó Endre dokumentumriportjából – Debrecenben a legköznapiabb irodalmiság képviselői is vigyáztak. Példának okáért bizonyos Simon István „debreceni tanító, aki a századforduló idején a Bugyi Sándor-történeteket írta, s meglehetősen sikereket aratott velük. Az *Én és a lú* például közkedvelt olvasmánya volt az újságolvasó társadalomnak”. Ez a tanító-poéta Simon az új Rímkovács. 1909. október 26-án, abból az alkalomból, hogy Tóth Árpád is szerepelt a Nyugat debreceni felolvasóestjén, *Levél Tóth Árpádhoz* címmel úgy köszöntötte a város hírességét, hogy a *Tavaszi holdtölte* formáját igyekezett utánózni:

Vén szemeimben megcsillan a régi tűz;
Rég elfeledett dalok újra búgnak...
Foszló képzelet... Hisz játékot űz
Velem a te sodró aranypatakod...
Vége már mindennek; Bugyinak, lúnak.

Úgy este merül fel előmben sok emlék:
 Mikor még jókedvvel döcögött Bugyi,
 Mikor még nagy cipók valának a zsemlék,
 Mikor Te rajzoltál ... Emlékszel, ugy-i?

Fürdeni fenn fénybe', napsugárözönbe',
 Mint Te, jó öcsém vagy miként Blériot ...
 Hej! ti már tudjátok, hogy a nappal szembe
 Nézni és szilajon repülni mér' jó?

Bocsánatot kérek az idézetért, de különleges esetről van szó. „A líra szűz hárfatestén” kipengetett dal, a *Tavaszi boldtölte* „gesunkenes Kulturgut”-ként még születése esztendejében travesztálódik, köznapi környezetbe süllyed, elegyedik a debreceni porral. Ez a Simon préceptor azonban, akinek Bugyi Sándor-történeteit afféle parlagi göregáborságoknak képzelem, megtanulta a debreceni kollégiumban, ahol hat osztályt végzett, hogy egy debreceni travesztációban előírás az igényes rím: tűz-űz, búgnak-lúnak, Bugyi-ugyi, törpén-körtén. A Bugyi-sztorik mestere még a *Blériot-mér' jó* összecsendítésre is képes, alig három hónappal azt követően, hogy a francia pilótafenomén 1909. július 25-én átrepülte a La Manche csatornát. *Ugyi és lú, Blériot és mér' jó*: mi minden hevert a debreceni porban!

Ezt a port nyelte Tóth Árpád is, azonosulván a köznapi közeggel. Bakó szerint „jól ismerte a debreceni népies szubkultúra »termékeit«: a pornográf mondákat, vicceket, fordulatokat is, ahogy „a kroki-versek” utalásai bizonyítják. Lejjebb azonban nem merült: egyetlen rímében utánozta a civisbeszédet (nízz-víz); kifejezetten „tartózkodott a debre-

ceni nyelvjárás használatától, akárcsak Juhász Gyula a szege-ditől”.

Tóth Árpád Debrecen-élménye mélyebb gyökérzetű és áttételesebb, semminthogy nyelvjárási beszűremlések szí-nezhetnék. Szabó Magda, aki a legpontosabb elemző láttele-teket készítette két Tóth Árpád-versről, a *Tavaszi holdtölte* „debreceniségét” nem annyira a Tisza- és Hortobágy-allú-ziókban látja, mint inkább abban, hogy a „Foszló violák, halovány puha nárcisz” sor virágai „Földi János és Csokonai kerti növényei”. Szabó Magda *A vén zsványt* tekinti „debrecenibb” versnek, noha ebből teljesen hiányzik a topográfiai hitelesítés. „Karakterisztikusabb és árulkodóbb ez, mint mikor akácvirágot emleget, régi iskolájára emlékezik, Cso-konait idézi, vagy hajdani kocsmáit, szerelmeit [...] Eves a kikopott haramia sebe, tiszta a szív, mórest tanul az öreg, kenet csorog megalázott szájáról, az élet meg cudar – ezek nem Tóth Árpád jellegzetes szavai, ez hajdú stilisztika...”

Foszló violák, puha nárciszok, pillekönnyű rímek: ez a debreceni Helikon irodalmi öröksége. Az érdekesebb „hajdú stilisztikát” Debrecen porában és pusztái szelében ismerte meg Tóth Árpád – tehetem hozzá Bakó Endre dokumen-tumriportjához Szabó Magdának, a „holtig haza” klassziku-sának tanúságtételét.

(Phoenix Könyvek, Debrecen, 1992)

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

A Társaság életéből

(1993. április–június)

1993. április 28–30, Nagykanizsa:

„Márs haragos dobja s trombita felzörget” – Irodalomtörténészek IV. Országos Zrínyi-konferenciája. Előadások: Perjés Géza, *A szétfoszlott remények: Kanizsa ostroma*, Dragutin Feletar, *Légrád a Zrínyiek korában*, Nagy Levente, *Zrínyi – Szalárdi – Kanizsa – Várad*, Németh József, *Zrínyi-émlékek ápolása a történelmi Zala vármegyében*, Mohácsi Ágnes, *Zrínyi „hangas” verse: az eposz szerencsedala*, Szabó Ferenc S. J., *Zrínyi megváltáshite – A „Feszületre” teológiai értelmezéséhez*, Király Erzsébet, *Egy készülő „Szigeti veszedelem”-kiadás szövegkritikai tanulságai*, Beke József, *A készülő Zrínyi-szótárról*, Horváth Katalin, *A nomenverbumok kérdéséhez – Zrínyi nyelvének tükrében*, Jarecsni János, *Az „Áfium” datálásához – A latin idézetek szövegkritikai vizsgálata*, Bene Sándor, *Velencei karnevál – A Zrínyi-testvérek „Az Ismeretlenek Akadémiájá”-n*, Laczkó András, *Berzsényi és a Zrínyi-hagyomány*, Vándor László, *A szigetvári hős csatári emlékjele*.

A konferencián első ízben adták át a zalaegerszegi Keresztury-Ház Kuratórium és a Társaság Zrínyi-pályázatának díjait. A kitüntetettek: Mohácsi Ágnes (*Miért szépek*

Zrínyi gondolatalakzatai?) és Beke József (*A készülő Zrínyi-szótár*). A tudományos program Benda Kálmán *Megnyitó*jával vette kezdetét; az előadások tanulmányváltozatait az IRODALOMISMERET júliusban megjelent 1993/1–2. száma közli.

1993. június 7, Pécs:

A pécsi Művészetek Házában került sor az IRODALOM-TÖRTÉNET 1993/1–2. számának sajtóbemutatójára. A folyóirat történetének első „pécsi számát” Kabdebó Lóránt főszerkesztő és Ruttkay Helga technikai szerkesztő mutatta be. Könyvheti kiadványaikat ajánlotta a közönségnek Láng József, az Argumentum Kiadó igazgatója, újonnan megjelent könyvéről beszélt Kulcsár Szabó Ernő (*A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum Kiadó, Irodalomtörténeti füzetek, 130. sz.), Kabdebó Lóránt (*Szabó Lőrinc és felesége levelezése 1945–1957*, Magvető Könyvkiadó), Kovács Sándor Iván (*A „Szyrena” és a szobor*, Pécsi Tudománytár).

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Szövegkiadások-sorozata: „Csak tiszta forrásból”

A „*Csak tiszta forrásból*” címmel megindult Szövegkiadások-sorozat első kötete Keresztury Dezső *Nehéz méltóság* című Zrínyi-drámáját adja közre értelmező utószóval (*A hadvezér és a polgármester – Élmény és tragikum Keresztury Dezső Zrínyi-drámájában*). Impresszuma szerint „Megjelent a »Márs haragos dobja s trombita felzörget« című nagykanizsai Zrínyi-konferenciára (1993. április 28–30)

a Magyar Könyv Alapítvány és a veszprémi Pannon Nyomda támogatásával”. Az Argumentum Kiadó gondozásában készült könyvet Praznovszky Mihály mutatta be a kanizsai konferencián, ahol a jelenlévők között 100 példány talált gazdára.

Sajtó alá került a *Szövegkiadások* 2. kötete is: az Arany János kiadatlan írásait egybegyűjtő „*Tisztelt Író Társ!*” Ezt már a Társaság adja ki: megjelenik a Magyartanárok III. Országos Konferenciájára (Csongrád, 1993. október 21–23). A „*Tisztelt Író Társ!*” a XVI. köteténél 1982-ben sajnálatosan megfelleklett *Arany János Összes Művei* kritikai kiadás „pótkötete” lesz: Aranynak kötetben még nem szereplő kritikai írásait, glosszáit közli. Előszavát Németh G. Béla írta, Kovács Sándor Iván irányításával és jegyzeteivel sajtó alá rendezte az ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének Arany-szemináriuma: Bak Mariann, Bodó Teodóra, Erdei Anna, Gyenes Erzsébet, Simonyi András, Szegedi Eszter, Szundi Tamás. Tartalomjegyzéke:

- Megjegyzések Ariosto eposza mellett (1857–1858)
- Szélgjegyzetek Tasso eposzához (1858)
- Margójegyzetek Vida József verseskönyvében (1860–1861)
- A „Barret Browning Eliza”-nekrológ és angol előzménye (1861)
- A „Szépirodalmi Koszorú” programja (1862)
- „Tisztelt Író Társ!” (1862)
- Levélváltás gróf Mikó Imrével (1862)
- Egy komoly szó a közönséghez – Előfizetési felhívás Arany János új lapjára (1862)
- Jegyzéke a „Koszorú” azon tisztelt előfizetőinek (1863)

- A „Zenészeti Lapok”-nak (1863)
- Végző a „Zenészeti Lapok”-nak (1863)
- Az Athenaeum (1863)
- Előfizetési ív a „Koszorú” 1864. második félévi folyamára (1864)
- Jegyzetek Szász Károly „Macbeth”-fordításához (1864)
- Watts Tamás (1869)
- Glosszák a „Poesies Magyares” című francia antológiában (1873)
- Réja és gajd (1874)
- Abafáy Gusztáv: Arany János széljegyzetei a szalontai Arany-könyvtárban
- 186 szerkesztői megjegyzés és glossza a „Koszorú” „Ve-gyes”-rovatából

A „*Tisztelt Író Társ!*” szövegeit részletes jegyzetanyag magyarázza, az Arany-szövegek filológiájában való eligazodást Németh G. Bélának függelékül közölt korábbi tanulmányai segítik: *Az Arany-glosszák külső és belső filológiája* (1963); *Arany 1860-tól 1882-ig keletkezett prózai írásai teljességének kérdése* (1868). A kötethez természetesen *Névmutató* csatlakozik.

A „*Tisztelt Író Társ!*” a „Kulturális hagyományok feltárása, nyilvántartása és kiadása OTK VIII/A Kutatási Főirány” támogatásával jelenik meg. Megrendelhető és októbertől megvásárolható a Társaság irodájában (1052 Bp., Piarista köz 1., I. em. 59. Telefon: 1 377 819); ára: 200 Ft; postaköltséggel együtt, a megrendelő címére küldve: 240 Ft.

IRODALOMISMERET

IV. évfolyam, 1–2. szám

1992. július

TARTALOM

<i>„Márs haragos dohja s trombita felzörget” – Irodalomtörténészek IV. Országos Zrínyi-konferenciája (Nagykanizsa, 1993. április 28–30.)</i>	
BENDA KÁLMÁN: Megnyitó	3
HORVÁTH KATALIN: A nomenverbumok kérdéséhez – Zrínyi nyelvének tükrében	4
BEKE JÓZSEF: A készülő Zrínyi-szótárról	9
MOHÁCSI ÁGNES: Zrínyi „hangas” verse: az eposz szerencse-dala	12
KIRÁLY ERSZÉBET: Egy iskolai Zrínyi-szövegkiadás tanulságai	18
SZABÓ FERENC: Zrínyi megváltáshite – A „Feszületre” teológiai hátteréhez	20
JARECSNI JÁNOS: Az „Áfium” datálásához – A latin idézetek szövegkritikai vizsgálata	23
DRAGUTIN FELETAR: A Zrínyiek és Légrád	26
PERJÉS GÉZA: A szertefoszlott remények: Kanizsa ostroma	29
NAGY LEVENTE: Zrínyi és Szalárdi, Kanizsa és Várad	33
BENE SÁNDOR: „Jöttem, láttam, s elmenekültem...” – Johann Heinrich Andtler gúnyirata Montecuccoliról	36
VÁNDOR LÁSZLÓ: A szigetvári hős csatári emlékoszlopa előtt	39
TEMESVÁRI JENŐ: Három Zrínyi-adalék	41
NÉMETH JÓZSEF: A Zrínyi-emlékek ápolása a történelmi Zala vármegyében	43
LACZKÓ ANDRÁS: Berzsenyi és a Zrínyi-hagyományok	46
PULSZKY GÁBOR: „Fegyvert vitézeknek...” – A „Szigeti veszedelem” fegyverkatalógusa	50
ITTÉZS DÁNIEL–IVASIVKA SAROLTA: Adatok Toldi Miklós fegyvereinek történetéhez	53
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: Toldi, Novák, Hamvíván – Feltevés a Toldi-monda és a Zrínyi-hagyomány összefüggéséről	58
<i>„Fatörzsbe metszett nevek” – Két beszélgetés</i>	
JELENITS ISTVÁN: „Fatörzsbe metszett nevek” – Válaszok Albert Zsuzsának	68
HIDVÉGI MÁTÉ: Névjegy – Válaszok Szikra Zsuzsának	76

<i>„Őszbe csavarodott a természet feje” – Két előadás</i>	
PAPP SÁNDOR: Irodalom és ökológia	83
TAMÁS ISTVÁN: Író a sziklák alatt	86
<i>„A Tiszának reggeli gyönyörűsége” – Előadások a Jász-Nagykun Szolnok megyei Tagozat megalakítása alkalmából (Szolnok, 1993. március 5–6.)</i>	
VÖRÖS IMRE: „A Tiszának reggeli gyönyörűsége”	
– Bessenyei és a leíró vers	91
OROSZ LÁSZLÓ: Petőfi és a Tisza	94
BOGNÁR ZOLTÁN: Petőfi korunk iskoláiban	98
GYÖRFFY MIKLÓS: Jókai: Szolnoki szilveszter, 1848	101
PÉTER LÁSZLÓ: Juhász Gyula „szent folyója”	105
SZURMAY ERNŐ: A Nagykunság és a régi Külső-Szolnok irodalmi emlékei	111
SZILÁGYI FERENC: A „túri lecke” – Mezőtúri motívumok	116
SZÉP ERNŐ és TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY műveiben	120
KAPOSVÁRI GYÖNGYI: Adatok a Jászság irodalmi topográfiájához	120
KAPOSVÁRI GYULA: Aba Novák Vilmos és Chiovini Ferenc jászszentandrás freskóciklusa	124
<i>Mi történt a Társaságban?</i>	
Az „Irodalomtörténet” 1993/1–2. számának tartalomjegyzéke	126
Tagdíj- és folyóirat-előfizetési tudnivalók	126
Tájékoztató a Magyar tanárok III. Országos Konferenciájáról (Csongrád, 1993. október 21–23.)	126
Szerkesztői jegyzet	128

Számunk szerzői

ACZÉL GÉZA költő, az *Alföld* főszerkesztője, Debrecen

FRÁTER ZOLTÁN egyetemi adjunktus, Budapest

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged

GÖRÖMBEI ANDRÁS egyetemi tanár, Debrecen

HATÁR GYÖZÖ író, London

JÁNOSY ISTVÁN költő, Budapest

KENYERES ZOLTÁN egyetemi tanár, Budapest

KIRÁLY ERZSÉBET egyetemi docens, Budapest

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest

NÉMETHI G. BÉLA akadémikus, Budapest

ODORICS FERENC egyetemi docens, Szeged–Pécs–Miskolc

ORLOVSKY GÉZA irodalomtörténész, Budapest

SZABÓ MAGDA író, a Széchenyi Akadémia tagja, Budapest

SZÁNTÓ PIROSKA festőművész, író, Budapest

SZIGETI CSABA egyetemi docens, Szeged–Pécs

KAROL TOMIŠ irodalomtörténész, Pozsony,

a Szlovák Tudományos Akadémia

Világirodalmi Intézetének igazgatóhelyettese

A kiadásért felel a Magyar Irodalomtörténeti Társaság elnöke

Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván

Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga

Szedte és nyomta: a Pécsi Nyomda Rt.

Felelős vezető: dr. Farkas Gábor vezérigazgató

Pécs, 1993 · Munkaszám: 93-856

Terjedelem: 15,4 (A/5) ív

Betűtípus: Garamond

HU ISSN 0324 5970

Ára számonként: 135 Ft
Összevont szám: 270 Ft
Előfizetés egy évre: 540 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható

a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti
és Irodalomelméleti Tanszékén, az egyetemi *Szövegbolt*ban
(7624 Pécs, Ifjúság útja 6.), valamint

a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

(11-1389 Budapest, Pf. 149).

IRODALOMTÖRTÉNET



1993/4.



IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek
folyóirata

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1993. LXXIV. évf., 4. sz.

új folyam XXIV. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT

Technikai és műszaki szerkesztő: RUTKAY HELGA

Szerkesztőség:

Janus Pannonius Tudományegyetem,

Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Telefon: (72) 315-471

Adminisztráció: Kiss Bernadett

Szerkesztőbizottság:

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,

IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN,

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, LENGYEL BALÁZS,

MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETHI G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,

PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,

TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felélős szerkesztő és kiadó: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

Kiadóhivatal:

Magyar Irodalomtörténeti Társaság

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59. Telefon: (1) 137-7819

Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta

A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1993/4. szám

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A szimmetria felbomlása?

– A posztmodern intertextualitás kérdéséhez –

655

SZABÓ MAGDA

Triglif

A költő ábrázolása Vörösmarty művészetében

(Színképelemzés)

684

SZILI JÓZSEF

Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben

704

NÉMETH G. BÉLA

Stilpluralizmus a századforduló magyar és osztrák irodalmában

761

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben

775

KURDI MÁRIA

Szabó Lőrinc Yeats-fordításai

802

GLÓZER RITA

Szabó Lőrinc huszonhatodik éve

847

JANZER FRIGYES

Tudod, hogy nincs bocsánat

(versértelmezés és motívumértelmezések)

894

SZALAI ÉVA
Új ég, új föld
Kodolányi mitikus témájú ókori tárgyú regényének
keletkezéstörténete
916

KENYERES ZOLTÁN
A befejezetlen múlt
– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről III. –
950

Szemle

KIRÁLY ERZSÉBET
Dávidházi Péter monográfiája
Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége
970

VASY GÉZA
„de nem felelnek, úgy felelnek”
A magyar líra a búszas–barmincas évek fordulóján
979

JUHÁSZ BÉLA
„A Magvető nyomában”
Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete
Móricz-emlékülésének előadásai
984

KOVÁTS JUDIT
Magyarok Bécsben – Bécsről
Tanulmányok az osztrák–magyar
művelődési kapcsolatok köréből
988

SZENTMÁRTONI SZABÓ GÉZA
Sic vos non vobis
Megjegyzések Orlovsky Gézának Ács Pál Rimay-kiadásáról
írt bírálatára
992

A szimmetria felbomlása? – A posztmodern intertextualitás kérdéséhez –

Minden felejt. Csak a nyelv nem.

(Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*)

Az irodalomkutatásban néhány éve megfigyelhető – és a formalista-strukturalista eljárásoktól egyfajta kontextualista pragmatizmus irányában kirajzolódó – fordulat vitathatatlanul új formában tette időszerűvé az intertextualitás kérdését. És valóban, a művek, műfajok, életművek sőt akár egyes stílusirányzatok között mindig is meglévő „szövegköziség” viselkedésmódjának, a különböző intertextuális folyamatok mibenlétének új nézőpontú vizsgálatától joggal remélhet termékeny poetológiai felfedezéseket a jelenkori irodalomtudomány. A szövegköziség kérdése ugyanis épp annak következtében került át új kérdezőhorizontba, hogy a kialakuló kontextualista metodológia feladta a strukturalizmus zárt, izoláló szövegmodelljét, és – egyfajta „nyitott” műalkotáselvből kiindulva – ontológiai értelmezésű kommunikációs modellekkel közelítette meg a szövegek világát. Az idetartozó irányzatok közül különösen a recepcióesztétika – melyet joggal neveznek irodalmi hermeneutikának is – fordított kitüntetett figyelmet a szövegek befogadói „felhasználására”, éspedig kifejezetten úgy, mint e szövegek struktúráinak korrelátumára.

Mindennek értelemszerűen az volt a feltétele, hogy – s itt tetemes „előmunkálatokat” végzett a filozófiai hermeneu-

tika – alapvetően felértékelődjék az irodalomértelmezésben az a dinamikusan felfogott közlemény- és közlés-viszonylat, amely ugyan mindig is foglalkoztatta az irodalomkutatóit, de amelyet lényegében még azok az értelmezők sem tudtak irodalomontológiai kérdésként bevezetni a szövegek létmódjának vizsgálatába, akik nyíltan hirdették az irodalom tanulmányozásának szemiotikai ideológiáját. Ugyanakkor nyilvánvaló előfeltételként szükség volt arra is, hogy egyidejűleg bekövetkezzék – s ez már magában foglalja a dogmatikus szemiotika kritikáját is – az esztétikai jelentés olyan hermeneutikai újraszituálása, amely mindenfajta – kommunikátumként elgondolt – közleményt az egyes műalkotások történetileg változó (és változékony!) komponensének képes tekinteni. Az egyidejűséget azért kell itt különösen hangsúlyoznunk, mert e két szemléleti elem külön-külön nem vezethetett volna a kérdezőhorizontok megváltozásához. A közlés-viszonylat ontologizálása nem tud önmagában rávilágítani a szövegek létmódjának időbeliségére, ez utóbbi viszont pusztán vonalszerű hatástörténeti rekonstrukciókra alkalmas az esztétikai kommunikáció mi-benlétének ontológiai értelmezése híján. Nem csoda tehát, hogy az irodalomelmélet mellett az irodalomtörténet-írás is sokat várhat ma egy konvertálható kontextualista pragmatika módszertanától.

A posztmodernség körüli viták ugyanis rendre irodalomtörténeti érdekű kérdésekkel szembesítik a kutatást. Még akkor is, ha bizonyos posztmodern teoretikusok csupán elméleti problémaként hajlandók méltányolni az *anything goes* viszonylagossága nyomán felnyíló dilemmákat. Mert ha ezek a viták jelentős részben a kontinuitás kérdése körül zajlanak le – hogy pl. vajon vadonatúj formáció-e a posztmo-

dernség, vagy pedig csupán egyfajta alakváltó ismétlődést jelent a művészet modernkori történetében –, akkor azt is látnunk kell, hogy a vitakérdésekre csak egy megváltozott történetiség-felfogás jegyében nyerhetünk érvényes válaszokat. A művi tudománytörténeti elválasztottság megosztotta *történet* és *teória* jelenleg alighanem csak mélységes egymásrautaltságukat felismerve szembesülhetnek sikeresen a permanens intertextualitás tényében *így* eddig meg nem jelenő tapasztalattal, melyben minden bizonnyal az ezredvég átfogó művészeti kérdéseinek egyik legfontosabbika ölt alakot. A szembesülés sikere döntően mégsem az említett felismerés bekövetkeztén múlik (noha az okvetlenül feltétele a további fejleményeknek), hanem sokkal inkább azon, hogy a hatástörténet és a történő megértés élő összefüggéseiben tudjuk-e fölmérni az e kérdések *másságáért* „felelős”, azokat tehát megváltozott alakban megtestesítő, új esztétikai-irodalmi kérdés*irányokat*.

Az új kérdezőhorizontok felől tekintve a korábbi dilemmák ugyanis nem a maguk egykori jelentéskörét képezik újra. De még fontosabb ennél, hogy nem is oldhatók meg a régi jelentéskör változatlan interpretációjának igénybevételével, tehát annak egyfajta történeti „felelevenítésével” sem. Mert ha – mindjárt az egyik transzparens posztmodern sajátosság kapcsán – például nem választjuk el élesen egymástól annak logikáját, hogyan abszolutizálja a jelszerűséget a századforduló klasszikus modernsége, és hogyan a posztmodernség, akkor valóban azonosak az esélyei a két nagy irányzat közti kontinuitás, illetve a törés bizonyíthatóságának. S ekkor a kérdésre adható válaszok pusztán valamiféle önkényes döntés függvényeként fognak megjelenni előttünk. A döntés itt ugyanis csak attól függ, hogy a

klasszikus modernség alkalmazta jelformáknak – a jel e felfogásban mindig *nebezen hozzáférhető* tartalmukra utal, tehát elkülönül a jelentettől – ugyanolyan létmódot tulajdonítunk-e, mint a posztmodernség jelformáinak, amelyek elvileg *semmiféle mögöttes* tartalmat nem akarnak felidézni. Ha igennel válaszolunk a kérdésre, a két paradigma között folytonosságot ismerünk el. Ha viszont tagadó a válaszunk, a posztmodernség akár mint soha nem látott, egyedi, rokontalan és radikálisan új művészeti jelenség állhat előttünk. Persze, akkor még azt is tisztázni kell, hogy a posztmodernnel szembeállított „modernség”-fogalmat a klasszikus modernség, az avantgarde, netán a későmodernség jelhasználatához közelítjük, hiszen mindháromnak – egymással részint ellentétesek, részint hasonlóak lévén – nem feleltethetjük meg ugyanazt. A nyolcvanas évek irodalomtörténeti kutatásai alapján ráadásul nagyon is valószínű, hogy a nagy korszakként, azaz a posztmodernség általános ekvivalenseként értett „modernséghez” éppúgy nem társítható közös jelhasználati forma, ahogyan – hovatovább – közös jelentés sem...

Kristeva nevezetes munkája, a *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (1969) óta szokás azzal a kérdéssel számolni, miként határolható el az intertextualitásnak a kommunikációban általánosan érvényes formája attól, amelyik speciálisan az irodalmi szöveggköziségre vonatkoztatható, s ily módon poetológiai szempontból is operacionalizálható. A strukturalisztikus szövegmodellektől való fokozatos eltávolodás annak felismerésével vette ugyanis kezdetét, hogy a nyelvileg konstituált forma önmagában semmiképp sem tekinthető valamely szöveg objektív sajátosságának. Következésképp a szöveg csak mint folytonosan valamilyen

kontextusban érzékelt, illetve mindig csak *így* észlelhető képződmény jelenik meg számunkra. A „megjelenést” úgy kell elgondolnunk, hogy *másként* egyszerűen nem bizonyul hozzáférhetőnek. Mindebből azonban az is következik, hogy a szövegek nem *ab ovo* rendelkeznek jelentéssel, hanem csupán *elnyernek* bizonyos jelentéseket: valamely szöveghez társulhat(nak) vagy társíthatunk, hozzárendelhetünk jelentés(eke)t stb. (Nagyfokú egyszerűsítéssel ugyan, de ebben a mozzanatban válik láthatóvá azután az egyik oka annak is, hogy miért vált ontológiai kérdéssé a szövegek értelmezett állapotban való hozzáférhetőségének tapasztalata.) Az így értett interpretációs probléma mégsem korlátozható arra a területre, amelyet többnyire a hagyományosan perszonifikált olvasó-szubjektumok tevékenységi és kompetenciakörével szokás azonosítani. Nem, mert a befogadó – posztstrukturalista nézetből legalábbis – az intertextuális viszonylatok olyan hálózatában áll benne, amely inkább a nyitottság, mintsem a zártság recepciós képleteinek feleltethető meg. Az olvasás ennek megfelelően sokkal inkább ebben a viszonylathálózatban való *feloldódás* tapasztalatával írható le, mintsem az adott szövegsorban való koncentrált *egyedi* „megkapaszkodás”, a szövegkorpuszba való hermetikus belekötődés műveletével. Így tekintve joggal idézi egyetértőleg Barthes-ot Manfred Pfister, amikor azt hangsúlyozza, hogy „egy szöveg egysége nem annak eredetijében van ott, hanem a végcéljában”.¹ Nos, éppen ez a rendkívül nehezen meghatározható végcél vagy funkció az, ami az intertextualitás komplex kérdéskörébe vezeti át az értelmezettség problémáját.

Mielőtt tehát a posztmodern intertextualitás vonatkozásában közelebbről vennénk szemügyre a *végcél* (funkció), a

kommunikáció (jelhasználat) és a *létmód* képezte trichotómia viselkedését, újból emlékeztetnünk kell arra, hogy míg a formalista elméletek nagyfokú objektivitást tulajdonítanak az – intertextuális viszonylatoknak kiszolgáltatott – szövegeknek, a kontextualista felfogást nem terheli az ilyesfajta platonizálás kényszere. Az abbéli döntés ugyanis, hogy mikor, hogyan és milyen körülmények között teljesíti a maga végcélját egy szöveg, egyedül a befogadás számára marad fenntartva. Mert mindenkor a recepció aktusa az, amelyik a kommunikáció változó feltételeitől függően, de mindig azoknak megfelelően realizálja, egyúttal tehát *konkretizálja* is ezt a funkciót. Egyszerűen azért, mert annak lehetősége, hogy valamely szöveg esztétikai jelentéseket nyerhessen, minden körülmények között egyedül attól függ, korrelálnak-e az esztétikai hatás benne implikált ismérvei a (természetesen nem homogén módon értendő) recepcióval vagy sem. Az esztétikum keletkezésének további egyetemleges előfeltételei azért nem formalizálhatók – legalábbis valamely metafizikán „innen” pozícióból –, mert épp abból a feltevésből indultunk ki, hogy a szövegek összessége nem mozdulatlan korpuszt képez, hanem csak az állandó mozgás állapotában létezik: létezése mindig hozzáférhetőségének és befogadott állapotban való „tetten-érhetőségének” függvénye.

Mivel – ennek az univerzális intertextusnak a decentrált-sága következtében – a lehetséges diszkurzusok teljesen különböző formákat ölthetnek, sőt egészen eltérő lefolyásúak is lehetnek, értelemszerűen multiplikálódnak maguk az intertextus „tartalmazta” funkciómodellek is. Evidens következmény lesz tehát, hogy a potenciálisan kialakuló ún. esztétikai „üzenetek” minden egyes olvasót másként és

másként szólíthatnak meg. S ha lemondunk az objektivista szövegelméletek alapjául szolgáló kétértékű logika előírásairól, még az is kérdéses lehet, szükségünk lesz-e egyáltalán a hagyományos értelemben vett, szemantikai *jelentés*-fogalomra. Amint azt Stanley Fish határozottan meg is fogalmazta: „Ebben az elméletben az üzenet, melyet a kijelentés magával visz [...], hatása szerint [...] járulékos erő, további reakciók kiváltója, a jelentésélmény egy további konstituen-se. Az üzenet egyszerűen nem *a* jelentés. Az üzenet semmi. Talán még a jelentés fogalmát is fel kell adnunk, mert ez a fogalom a hírre vagy az érvre való utalást tartalmaz.”²

Mármost ha a kontextualista irányt követjük, okvetlenül különbséget kell tennünk az intertextualitásnak legalább két értelme között. Az általánosabb összefüggéseket tekintve arról van egyfelől szó, hogy minden egyes (új) szöveg csakis *intertextuális* úton, azaz csak más szövegek viszonylatában határozható meg egyáltalán. Ebben az esetben a (már) meglévő szövegekkel kialakuló (mert elkerülhetetlen) dialógus-viszony kérdése a szöveg-ontológia kérdésévé válik: új entitás keletkezése csak akkor lehetséges, ha a keletkező a már fennálló és létező másik révén, azon keresztül definiálja önmagát. Ebből magyarázható a szövegek ún. univerzális diszkurzusa: e szövegek között nem szűnhetnek meg a kapcsolatok, mert a szövegek épp létmódjukból következően ontológiailag vannak kölcsönösen egymásra utalva. Az idegen szövegekkel folytatott dialógus azonban „egy specifikus formáját is feltételezi a szövegek értelemkonstitúciójának”,³ és pedig azt, ahol a dialogicitás fogalma többnyire valamely szándékos és jelölt vonatkoztatást jelent más szövegekre. A fogalom így olyan értelmet nyer, amely már leginkább korlátozható és alkalmazható is irodalmi

szövegekre, legalábbis amennyiben az esztétikai hatás *formájaként* vonatkozik a dialógusra. A minden egyes szöveg sajátjaként értett dialogikus létezőmód így olyan intertextuális viszonylatként explikálódik két irodalmi szöveg között, amelyben az egyik – egy időbelileg elgondolt kommunikációs sémát véve – a másik pretextusának tekinthető. Ez a viszonylat persze csak akkor fogható fel intertextuálisként, ha az adott mű jelentésképző folyamatai *jelölt* módon (vagy bármely más *felismerhető* formában) lépik át saját rendszerük határait, és így irányítják rá az olvasó figyelmét textus és pretextus(ok) kapcsolataira. Ha az adott mű és más mű(vek) szövegei közti kapcsolat párhuzamos társulás formájában jön létre – vagyis a köztük levő időbeli viszonylatok jelöletlenek maradnak –, akkor textus és kotextus(ok) viszonylatairól lesz helyesebb beszélnünk. Tiszta formák itt ugyan elképzelhetetlenek, de szorosabban véve az *Ulysses*, a *Psyché*, a *Tizenbét battyúk* vagy a *Die letzte Welt* alighanem inkább az első változatot, míg a *Gravity's Rainbow* és a *Függő* az utóbbit szemléltetik. Egy-egy műalkotás esetében a hagyományosan zárt esztétikai univerzum ilyenfajta felnyitása minden bizonnyal a legszembeötlőbb jelzése az irodalmi intertextualitásnak.

Közismert persze, hogy nemcsak a posztmodern jelentésképzés alkalmaz intertextuális eljárásokat, hanem a modernség más nagy paradigmái is. Mivel a klasszikus modernség – értékként fogva fel a szubjektum integritását – még kitartott a szubsztancialista mű-fogalom mellett, határozottan a szubjektum (már akkor jól látható) feloldódási tendenciái ellen foglalt állást. Az Én autonóm tételezése ugyanis *elvileg* zárta ki annak veszélyét, hogy a szubjektum „szétoldódhassék” a differáló jelentések végtelen hálójában. Igen

tanulságos megfigyelnünk, hogy még az olyan műalkotás, mint Hofmannsthal *Chandos-Briefje* – mely ennek a feloldódási tendenciának az egyik korai formájával találta szemközt magát – is csak tragikus akcentussal vehette tudomásul a szubjektum elvesztésének azt a lehetőségét, amelyik a jelentések uralhatatlanságától következik majd. Ennek megfelelően a klasszikus modernség intertextuális eljárásai csak olyan formában juthattak érvényre, amelyek nem fenyegettek a szerves egésznek tekintett műalkotás integritását. Az az intertextuális diszkurzus, amelyet például a *The Waste Land* vagy a *Prufrock* folytat idegen szövegekkel, egyelőre még csak olyan szövegek közti párbeszéd, amelyek a közös jelentésképzés kedvéért nem készek feladni saját autonómiájukat. Az esztéta modernség diszkurzusa – utaltunk már rá – tisztán és egyértelműen az összhagyományban rendelkezésre álló szövegek fölött zajlik. Minthogy a hagyomány tartalmazta szövegekhez az aktuális szöveg itt túlnyomórészt punktuális műveletekkel „nyúl vissza” (és ily módon strukturális homológiák kialakítására sem törekszik), a klasszikus-modern logikával megalkotott új mű mindig vitathatatlan kommunikatív fölényre tesz szert azokkal szemben, amelyekre hivatkozik. Bizonyos fenntartásokkal végső soron tehát levonható a következtetés, hogy a klasszikus-modern dialógus még nem olyan intertextuális viszonylatok közepette bontakozik ki, amelyek lehetővé tennék a műalkotás határainak dekonstruálódással járó – tehát a mű integritását megbontó – átlépését.

Ha ezzel szemben az avantgarde értékpozícióit vesszük szemügyre, rögtön láthatóvá válik, hogy a szubjektum elvesztése itt nem mindig (vagy egyáltalán nem) jár együtt tragikus következményekkel. Legalábbis ami a polgári *Bil-*

dungssubjekt képzetét és a klasszikus-modern nyelvhasználat szubjektumának koncepcióját illeti. A két paradigma közötti fordulat jelzése az is, hogy az avantgarde feladja az organikus műalkotás eszményét és mind kevésbé áll ellent a szövegautonómia oldódásának. Ha ugyanis – kollázsok, akusztikus vagy taktilis elemek formájában – *valóságselemek* kerülnek bele a műalkotásba, úgy nyílnak fel az egyes művek határai, hogy gyakorlatilag végtelen tágasságú intertextuális mezők válnak meghódíthatóvá az avantgarde művészet számára. Ahol maguk a valóságdarabok is részeivé válnak a citáció és a rájátszás hálózatának, ott lényegében a kommunikáció elvének egészen sajátos univerzalitása következik be. S e tekintetben az avantgarde sokkal közelebb került az abszolút szövegköziség eszményéhez, mint a klasszikus modernség bármely excentrikus alkotása is akár. A sajátos jellege ennek a műveletnek abban van, hogy az a dialógus, amelyet az avantgarde műalkotás létesít a másságokkal, igen gyakran nem a primer értelemben vett textuális dimenziókban zajlik le, hanem azok határterületein. Sok esetben úgy, hogy az avantgarde műalkotás éppen a kódok viszonylagosítása révén „szövegesíti meg” a dolgok beszédét. (Ez az eljárás viszont még teljességgel elképzelhetetlen a klasszikus modernség horizontjában.) A nyelvi forma ilyenkor nem nyelvi üzenetet közöl, hanem csupán a nyelvi jelrendszer komponensei segítségével, „átírt” alakban idézi a dolgokat. Ami annyit jelent, hogy nyelvi alakot ad a vizuális, akusztikus vagy egyéb úton meg tapasztalható világdaraboknak:

ó jaj ó jaj jaj ki horgászna föl bennünket rettentő
szívügyeinkből

bu bu bu-u-u buuuu

papalangó á-e-au

ó ó

a polgár csak egyszerű P betű s nem látja a gyerekeket
akik fekete citerákkal menetelnek az ösvényen

3 x 3

egészen magunkra maradtunk

(Kassák: *Új versek*, 23.)

Radikálisabb formájában ez az eljárás minden olyan szemantikai mozzanatot is képes kiküszöbölni a versből, amelyek *még* nyelvi elemekként volnának azonosíthatók. A szövegkomponensek ilyenkor csupán hangelemekként vannak jelen a műalkotásban: az így deszemiotizált nyelv azután képtelen a beszédhez elengedhetetlen jelszerűség megalapozására, a hangkollázs értelmezéséhez ilyenkor alig rendelkezünk konvenció rögzítette fogódzókkal:

Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwiiee.

Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tillll, Jüü-Kaa
(gesungen)

Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu
rinnzkrmmüüüü,

Rakete bee bee.

Zikete bee bee

Rinnzekete bee bee

(Kurt Schwitters: *Ursonate*)

Az avantgarde alkotások ezért nem annyira az irodalmlag értett tradícióra próbálnak vonatkoztatni, hanem sokkal inkább olyan extratextuális összefüggésekre, amelyek e sajátos kontextusban teszik diszkurzívá a dolgok „beszédét”. Ez a sajátosan komplex újra-kontextuálás másfelől kontextusvesztés is egyben. Hiszen a kollázsok alkalmazása révén – mely kollázsok a valóság egyfajta „idézőseként” is felfoghatók – a műalkotás immár de-kontextuált valóságdarabokkal kezdeményez diszkurzust, kifejezetten azért, hogy a valóság „materiális” nyelvét bírhasssa szóra. E folyamat értelme abban volna, hogy leküzdhetővé váljanak azok az akadályok, amelyeket a szociokulturális konvenciók kialakította kódok emeltek a kommunikáció elé. S minthogy a valóságnak hangsúlyosan és aktívan kell részesülnie ebből a sajátos inter- vagy transztextuális jelentésképzésből, a montázslogika segítségével főként azért funkcionálizálódnak erősen a valóságelemek (véletlen szignálok, szériatermékek, zajeffektusok, anyagfoszlányok, hulladéktermékek stb.), hogy épp rajtuk keresztül következhessek be a műképző középpontok kívülre helyezése. Ez a kommunikációs modell a klasszikus modernségéhez képest már semmiképp sem mondható egyoldalúnak: az egykori műképző középpontok destabilizálása a kommunikációs alapszituáció újbóli „kiegyensúlyozásával”, a kommunikációs pólusok egyenrangúságának helyreállításával járt együtt. Ráadásul azzal az avantgarde többlettel, amely – Nietzsche nyomán – először tette kérdésessé a mű egyedüli megalkotójának tekintett művészi szubjektum korlátatlannak vélt kompetenciáját.

A posztmodernség jelentkezésének időszakára lényegében már teljesen átalakultak a jelhasználat új paradigmáit

meghatározó feltételek. Éspedig elsősorban egy, a nyelvfilozófiák területén kirajzolódó fordulatnak köszönhetően, mely legtágabb értelemben a pragmatika ontologizálására irányult. Az a tény, hogy a grammatika lassanként eltávolodott a „kéznéllevő ontológiájában” (*Ontologie des Vorhandenen*)⁴ gyökerező logikától, a nyelvhasználat kérdéseire helyezte át a hangsúlyokat. Vagyis nagyjából bekövetkezni látszik mindaz, amiben annak idején már Heidegger is a nyelvfilozófia legfőbb feladatát látta. Hiszen minél inkább nyelvontológiai kérdéssé lesz a jelhasználat mikéntje, annál egyértelműbbé válik az az összefüggés is, amely az esztétikai jelölés (vagy „megjelenítés”) szemantikumát egyfajta hatás-, illetve modalitásviszonylatnak rendeli alá. E folyamattal párhuzamosan a költői *nyelv* és az irodalmi *jelhasználat* kérdései kerültek a tudományos érdeklődés előterébe. Úgyannyira, hogy húszegynéhány éve Eugenio Coseriu már azt a tézist hozta forgalomba, mely szerint „a nyelv teljes funkcionalitását voltaképpen a költői nyelv jeleníti meg, így tehát a költészet az a hely, ahol a nyelv funkcionális tökéletessége kibontakozik”.⁵ Döntőnek itt az új szövegelméletek ama felismerése bizonyult, hogy valamely aktuális szövegnek az univerzális intertextusba való beilleszkedése sohasem a szövegprodukciónak a folyamán hozott intencionális (szerzői) döntéseken múlik, hanem olyan szükségszerűség, amelynek feltétlen – de mindig *valamiképp* való – bekövetkezése az intertextus tartalmazta szövegek konfiguratív létmódjából magyarázható. Mert annak kérdése, hogy miként lép be, illetve hogy milyen helyet foglal el egy mű az esztétikai megalkotottságú szövegek egyetemes diszkurzusában, a klasszikus modernség felfogásában még nem volt elválasztható a művet létrehozó szerzői kompetenciáktól.

S mivel a hagyománnyal folytatott párbeszédet sem a klasszikus modernség, sem pedig az avantgarde nem tekintette az új szövegek létrehozása előfeltételének, lényegében mindkét formáció alábecsülte a tradícióhoz való viszony jelentőségét és az esztétikai jelentésképzésben csupán mint a szemantikai befolyású tényezők *egyikével* számolt vele. E vonatkozásban a döntő különbség az volt köztük, hogy míg az esztéta modernség csupán megtörni akarta a kontinuitást, az avantgarde – nemritkán még a művészetek megsemmisítését is deklarálva – az egész addigi interdiszkursusból próbált meg kilépni: „Amilyen kevésbé szükséges szavakban gondolkodnunk, éppoly kevésbé szükséges szavakkal verset írunk” – ahogyan Jakob von Hoddis fogalmazta.

Az avantgarde utáni modernség alighanem a legmélyebbre ható fordulatot hozta meg a hagyományhoz való viszony értelmezésében és megítélésében is. Az egész-elvűséget megkérdőjelező, összetettebb világtapasztalattal szemközt fenntartotta ugyan az én és a kifejezés integritásának igényét – ennyiben esztétizálta is a jelhasználat formáit (lásd: a műalkotás mint egyetlen érvényes kifejezési mód) –, de a jelentésalkotásban már nem tekinthetett el a széttartóan érvényesülő poétikai funkciók következményeitől. Eliot, Pound, Benn, Szabó Lőrinc vagy József Attila éppúgy kísérletezett a hagyomány formáinak új körülmények közötti megszólaltatásával (kórusmű, notturmo, canto, óda, elégia), mint a széttartó struktúrák poeticitásában rejlő beszédlehetőségek kiaknázásával (montázs, szürrealista technikák, köznyelvi regiszter, disszemináció stb.). A nyelvi kifejezés uralhatóságának dilemmáival úgy került szembe a modernség e *harmadik nagy paradigmája*, hogy – s alighanem ez a szemlélettörténeti mozzanat volt igazán

döntő – immár nem kerülhette meg a hagyomány általi feltételezettség *kijátszbatatlanságának* tapasztalatából adódó következtetéseket sem. A vers itt már úgy viszi tovább a nem-referencializálható kép- és jelentésalkotás klasszikus-modern tapasztalatát, hogy egyben ontológiailag szembesül a szöveg létrehívta kódkonfigurációk *uralbatatlanságával* is. Gottfried Benn híres *Welle der Nacht*-ja nemcsak hogy nem referencializálható, hanem arra nézve sem rejt számottevő útmutatást, létezik-e a szöveg alapján elfogadtatható olvasatok kódjai között egyáltalán olyan, amelyik mintegy „fölérendelhető” volna a másoknak. A fausti *Walpurgisnacht* kódjait a mitológiai kódok jelenléte ellensúlyozza, a klasszikus modernség lírai konvencióiból származtatható jelentéstársításokat a kihagyásos avantgarde montázs-nyelv oltja ki, a nyomatékosan jelölt ismétlődés integráló effektusait pedig a teljes szerkezeti szétartás poétikai tapasztalata ellensúlyozza:

Welle der Nacht – Meerwidder und Delphine
mit Hyakinthos leichtbewegter Last,
die Lorbeerrosen und die Travertine
wehn um den leeren istrischen Palast.

Welle der Nacht – zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,
dann Diadem und Purpur mitverloren,
die weiße Perle rollt zurück ins Meer.

A két világháború közti korszak e meghatározó tapasztalatai új, radikalizált formában voltaképpen a hatvanas évek posztmodern alkotásaiban jelentkeztek ismét. Éspedig mindenekelőtt két aspektus kitüntetett felerősítésével, illetve

átértelmezésével. Az egyik az intertextuális technikák permanenssé tétele, dialogikusból polilogikussá formálása, illetve – a viláértelmezési tapasztalat szemszögéből – a másik annak *nem-tragikus* tudomásulvétele, hogy a századfordulónak az individuum felülkerekedésébe vetett hite merő illúziónak bizonyult. A posztmodernség művészi világképe kivált azzal megy túl a klasszikus-modern és az avantgarde nézeteken, hogy felfogása szerint a kontinuitás megtörése éppúgy lehetetlen, mint az intertextusból való kilépés. A posztmodernségnek ugyanis kétségkívül már az az alaptapasztalata, hogy a szövegek univerzális diszkurzusában sem a szöveg, sem a szubjektum nem szituálhatja magát tetszőlegesen és szabadon. Az *anything goes* innen nézve épp annak a paradoxonnak a felismerését jelenti, hogy mindezek tudatában elvileg bármi anélkül kísérrelhető meg, hogy a művelet maga befolyásolhatná a hagyománnyal való küzdelem kimenetelét.

Mert a *valami-után-lét* érzülete és az eredetiség formáinak *kimerülése* végső soron abból a belátásból táplálkozik, hogy a szövegek folytonos és nem szűnő interakciójával szemközt elvileg minden új jelkonfiguráció csupán valamely valamikor és valahol már kimondott, megformált vagy megtörtént dolog ismétl(őd)ésének minősül. Vagyis, valamely új szövegnek az egyetemes interdiszkurzusba való belépése esetén egyáltalán nem zárható ki, hogy e szöveg alkotórészeinek aktuális konfigurációja egyszer már létrejöhett. Mármost ha mindez általános és megkerülhetetlen előfeltételként áll mindenfajta irodalmi szövegalkotás elé, akkor a szöveg-produkció csupán re-produkcióként, az irodalmi írás pedig csak újra-írásként gondolható el egyáltalán. Ekkor azután már valóban csak kópia-lét és duplikátu-

mok lehetségesek, s nincs jelentősége az originálnak – ahogyan azt egyébként Andy Warhol szériaképei évtizedek óta szuggerálják is. Azzal mindenesetre, hogy a posztmodern művek vállalják a korszituáció ilyen értelmű kihívását, igen fontos tekintetben léptek tovább az avantgarde nyitotta úton. Minthogy a műalkotás organikus egysége posztmodern felfogásban éppen a művészi nyelv sajátos létmódja következtében bomlik fel, s így viszonylagossá válnak a szövegek közti határok is, egy-egy mű kijelentései nem annyira a mű és valóság, mint inkább mű és művek közti kapcsolatokban nyernek értelmet. Az esztétikai szemiózis folyamata nem szöveg és valóság, hanem szöveg és más szövegek, textus és pre- vagy kotextus(ok) között megy végbe. Azaz, olyan intertextuális feltételek mellett, amelyek az irodalom létmódja értelmében csupán reprodukciót, illetve újraírást tesznek lehetővé, igazából csak a tradícióval való teremtő játék és a tradíció dehistorizálása válhat az irodalmi kompetenciák ismervévé. A posztmodernség talán legnagyobb – ám távolról sem terméketlen – paradoxona pontosan abban van, hogy a centrumok távollétének tudatában itt olyan irodalmiság kényszerül rá az *anything goes* kétértelmű szabadságára, melynek lehetőségei már eleve is csak a befogadás, az asszimilálás és az ismétlés műveleteire zsugorodtak.

Az elvesztett eredetiség és pragmatika fokozatos ontologizálódása következtében mindenesetre olyan helyzet alakult ki, amelyben a szövegalkotás előfeltételéül elgondolt intertextualitásnak ismét csak két, egymással ellentétes jelentése jött létre. „Az intertextualitás – írja Klopferre hivatkozva Manfred Pfister – egyrészt »az ismétlés és a már kész hangon való beszéd kényszerét jelenti, sajátosság-nél-

küliséget, a konformitás hatalmas nyomásából származó uniformizáltságot», másrészt az intertextualitás »a többi adott szövegtől való mindenkori különbözés, a nyelvek konfúziója, Bábel, minden szabályok feltörése«. ⁶ Ez utóbbi szempont, nevezetesen a szövegkonstituáló szabályok felbomlása ismét a jelhasználat kérdéseire helyezi át a hangsúlyokat. Mert ha a költői nyelv morfológiai sajátosságai éppúgy nem explikálhatók, mint az eredetiség kritériumai, akkor a poétikai jelentésképzés minden lényeges kérdése a pragmatika hatáskörébe kerül át.

Igen határozott, noha nem egészen váratlan támogatást kapott ez a felfogás végül a hetvenes évek új lingvisztikai pragmatikája oldaláról is. Ekkorra már itt is kialakult az a nézet, mely szerint „föl kell adni beszélő és hallgató eddig tételezett szimmetriáját. A nyelvi kompetenciához ugyanis egyfajta meta-kompetencia is tartozik, éspedig annak képessége, hogy újrászervezzünk egy már internalizált grammatikát, hogy megváltoztassuk a mondatalkotásra és a nyelvérzékelésre szolgáló meglévő szabályokat, hogy új elemeket vegyünk föl a szótárba stb.” ⁷ A posztmodern *anything goes* párhuzamosan kibontakozó deregulatív és dekonstruktív kompetenciái maguk is azt célozzák, hogy olyan – kontingencia- és különbözés-elvű – szisztémák válthassák fel a centrált rendszerek legitimálta szövegalkotási eljárásokat, illetve konstituálóelveket, amelyek jobban megfeleltethetők a „megelőzhetetlen” intertextualitás változékony szabályainak.

Tanulságos megfigyelnünk, hogy bizonyos szövegek olykor még a szöveguniverzum egymással teljességgel ellentétes szabályrendszereinek is igyekeznek eleget tenni azért, hogy megőrizhessék a plurális recepciós döntésekkel szem-

beni nyitottságukat. A szövegépítésnek mindazokat a konvencióit, amelyeket például a *Kazár szótár* (*Hazarski rečnik*) felhasznál, lényegében hiánytalanul tartalmazza az irodalmi műfajok íráshagyománybeli készlete. Nem tartalmazza viszont az a *módot*, ahogyan Pavić „kijátssza” őket egymás ellen, illetve ahogyan a köztük kialakuló interakciókat működteti. Ez az eljárás abból indul ki, hogy ha közlés-képtelenné váltak az organikus műalkotás szövegszervező sémái és – centrált struktúrák gyanánt – az ún. nagy elbeszélések is használhatatlanok, akkor vajon lehetővé tesz-e még annyit valamely klasszikusan decentrált rendszer alkalmazása, hogy a nagy elbeszéléseknek legalább a töredékeit és a maradványait „megszóltassa”. A *Kazár szótár* kísérlete arra a meglepő következtetésre jut, hogy ezek az – átfogó perspektívájuktól megfosztott – kis, kontingens történetek valami egészen mást, egészen különbözőt mondanak el ebben a formában, mint a maguk eredeti, „organikus” kontextusában. A deregulatív alakban játékba hozott szövegek köziség feltételei között ugyanis minden – hagyományosan *grand récit*-ként elgondolt, tehát általános érvényességre számot tartó – történet csupán viszonylagos igazságértékű elbeszélésnek bizonyul. Ezek az elbeszélések ugyan egyazon régió történelmének ugyanazon eseményeiről szólnak, jelentésük mégis rendre konvenció- és recepciófüggő tényezőként lepleződik le előttünk. Az „anorganikus” forma – a szótáré – ily módon meggyőző példáját szolgáltatja annak, miként hívhat életre egy, a műfajok területén végrehajtott belső interakció maga is új jelentéseket. A jelentésszóródás a metafizikai konstanciák hiányát teszi ekkor láthatóvá. Vagyis a *Kazár szótár* értelmezhetőségének új feltételei – nevezetesen, hogy a történelemnek nincs egyet-

len nagy elbeszélése – egyértelműen annak következtében jönnek létre, hogy a szövegek intertextuális dialógusa olyan elbeszélések kölcsönös kioltódásához vezet, amelyek közül külön-külön valamennyi kizárólagos érvényre, kizárólagos „igazságértékre” tartott igényt. Nem arról van tehát szó, mintha az adott elbeszélések világába valamiféle *szemantikai* új jelentés „vonult volna be”, pusztán arról, hogy a jelentések amolyan kontingens egységekként válnak függvényeivé a lehetséges értelmezési horizontoknak. Ami nem jelent mást, mint a megváltozott jelhasználatból következő jelentésrelativálódás egyidejű korlátainak és szabadságának felismerhetőségét, melybe eleve bele van kódolva az olvasási horizontok elvi alteritásának valósága is: „Semmiféle kronológiát nem kell tiszteletben tartania: felesleges volna. Így mindegyik olvasó maga kerekítheti ki a saját könyvét, akár egy dominó- vagy kártyajátszmat, és ettől a szótártól annyit fog kapni, mint a tükörtől, vagyis amennyit beletesz, mivel az igazságtól – ahogyan e lexikon egy lapján áll – nem is nyerhető több, mint amennyit adtunk neki. E könyvet különben sohasem szükséges végigolvasni, vehetjük csak a felét vagy csak egy részét, ennyivel is beérhetjük, miként ez a szótárakkal szokás” – ahogyan ez a szerző *Előljáró megjegyzéseiben* olvasható.

Bizonyos fokig hasonló az az eljárás is, amellyel Szőcs Géza *Rómeó és Júlia* című drámája kísérletezik. Ez a mű az intertextuális hozzáférhetőségnek azt a formáját keresi a shakespeare-i szöveguniverzumhoz, amelynek a segítségével mintegy ironikus alakban válnának láthatóvá nemcsak a drámai toposzok, hanem a Shakespeare-féle *grand récit* véges számú variánsai is. A Szőcs-féle *Rómeó és Júlia* persze nem a shakespeare-i drámanyelv puszta parodizálásában

érdekelt, hanem egy olyanfajta belső dialogicitás kialakításában, amely különböző Shakespeare-szövegek mesterséges – mert jelentős részben irányított – interakciójából keletkezik. Szöcs drámájában kizárólag Shakespeare-szövegek fordulnak elő, de a köztük kialakuló viszonylatokat a *Romeo and Juliet* története „koordinálja”. Az intertextualizáció itt azonban nem aszerint – a szinekdoché-elvből ismert – idézési eljárás szerint megy végbe, amelyik az ún. jól kiválasztott citátumok segítségével próbálja mintegy „lehívni” a szöveg származási helyének egész kontextusát. Az aktuális jelentésképzésbe Szöcs drámája úgy von be szonett-szövegeket, Hamlet- és Othello-monológokat, hogy az intertextualizáció jelölt – tehát az olvasó számára felismerhető – módon következik ugyan be, de mégsem az a célja, hogy egyenként létesítsen *dialogikus* kapcsolatot egyéb Shakespeare-szövegekkel. Sokkal inkább arról van szó, hogy – a *Romeo and Juliet*hez hasonlóan (ahol a szerelmesek párbeszéde alkot szonettformát) – a szövegek összjátéka olyan toposz-struktúrákat épít fel, amelyek kiválóan alkalmasak aztán a mű nyitott befejezése felől bekövetkező relativációra. Ennek az „esszenciális” Shakespeare-drámának az – ironikus horizontban felismerhető – új és pillanatnyi egységét így olyanfajta explikatív intenció biztosítja, amely előbb szétszabdálja az egybefüggő szövegrészeket, majd az ekként keletkezett, tehát immár „önállósult” szegmentumok jelentéseinek változtathatóságával demonstrálja az interakciók sokféleségét. Amint azután megszűnik ez a poétikai funkció, a recepcióban az így keletkezett pillanatnyi egység maga is feloldódik. Konstrukció és dekonstrukció tehát éppúgy egymásra vannak utalva, mint Tom Stoppard időközben meglehetősen elhíresült definíciójában: „All Poetry is a

reshuffling of a pack picture cards...” A Milorad Pavić emlegette „dominó- vagy kártyajátzsma” értelmében nyilvánvalóan azzal egészülhet ki ez a találó meghatározás, hogy a *poieszisz* így tekintett funkciójának legalább annyira letéteményese a befogadói oldal, mint amennyire maga a produkció, azaz az alkotó szövegteremtő tevékenysége. Hiszen nem pusztán az alkotó gondolható el a hatások olyan „transzferáló” pontjaként, ahol ezek az egybegyűlt hatások – az addig ismert összefüggésekre új távlatot vetve – rövidesen ismét el is távolodnak egymástól.

A szövegtérben láthatóvá tett intertextualitás igen gyakran a szubjektum létezésének színtereire is áttérjedhet. Ezt a legelvontabb, egyszersmind legattraktívabb változatot Pynchonnél és Esterházynál a szöveggköziség antropológiai természetű transzformációja jellemzi, amely értelemszerűen a – vagy tragikusan vagy pedig játékos-ironikusan tudomásul vett – szubjektumvesztés kérdésköréhez vezet el. A tragikus *vagy* ironikus tudomásulvétel jelöli ki azt a képzeletbeli tengelyt, amelynek mentén jelenleg a legélesebben oszlanak meg az értelmezői nézetek. Legalábbis ami a tragikus esztétikai hatáslehetőségeit illeti annak a diszkurzusnak a horizontjában, amelyik primer módon nem vonatkoztat szövegen *túli* dimenziókra. Hogy miként reflektál Esterházynál a szubjektum erre a – szisztémakonfliktusok kereszteződési pontjaként értett – általános, szövegek *közötti* szituáltságra, leginkább egy olyan idézettel szemléltethető meggyőzően, ahol nemcsak a transzferáló hatások többrétegsége érzékelhető, hanem az azt kísérő elbeszélő modalitás többszólamúsága is: „»Elmegyek«, mondta aztán mégis, a főkirakatsétálóutcán, a hájas, előkelő Wurmon (melyet úgy szeretett) indult el »lefelé«, azaz elfelé a

belvárostól, a belfélvárostól, a furcsán összetett, nem tudni hány szögletű, így állandóan változó középfőtértől, ahol az utcák oly *sajátos* szögben érik egymást, s a tér végül is e habozásból származik, az ember azonban olyan, hogy az utcákat derékszögekben és párhuzamosokban gondolja el, ennél fogva e környéken *könnyen* meglepetés érheti, mert itt olyan utcák metszhetik egymást, melyek párhuzamosságért *becsületszavát* adná, és bizony itt még az sem sokat ér, ha valaki éppen Bolyai János hazájából volna való – ha pedig térképet vesz elő, ott ezek a *finom törések*... eh a szokásos! Nem tudván hát, merre jár, aggódva körülnézett, igen, így, akár a kegyetlen Poncius Pilátus lovag, Júdea ötödik helytartója, és szíve nehéz volt, mint a Gaffiot-lexikon.” Nem nehéz itt azt sem észrevennünk, hogy ez a szövegrész egyidejűleg egy jellegzetesen hasonló dilemmát felidéző *másik* szöveggel teremt kapcsolatot. Éspedig Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című munkájával, amelyik nevezetes történeti kísérletet tett a nyelv tér-szerű képződményként való értelmezésére is: „Nyelvünket amolyan régi városnak is tekinthetjük: utcácskák, terek, régi és új házak, valamint különböző korokban kiegészített épületek sokszögletű tartományának, melyet egyenes, szabályos utcák és egyforma házak alkotta új elővárosok sokasága vesz körül.”⁸

Mármost ha a szövegek összessége nem valamiféle holt és mozdulatlan korpuszként viselkedik, hanem az e szöveg-univerzumba való mindenkori belépés módját az ott épp akkor érvényes konfigurációk határozzák meg, akkor a szövegköziség csak a maga fogalmi többjelentésűségének fenntartásával teszi egyáltalán leírhatóvá végcél/funkció, létmód és kommunikáció esztétikai hármasságát. A fő problémát itt nyilvánvalóan az okozza, hogy ha a minden-

kori szövegalkotás sikerének feltételeit a történetileg épp érvényes irodalmi kódkonfigurációk alakítják ki, mi értelme van az esztétikai alapviszony szimmetriájának megbomlásáról beszélni. Itt azonban okvetlenül el kell oszlatnunk egy igen gyakori és közkeletű félreértést. Azok a nézetek ugyanis, amelyek a poieszisz-jellegű, tehát *alkotó* recepciók tevékenység „egyenjogúsítását” az irodalomtudományi szubjektivizmus bizonyítékának fogják föl, rendszerint abból a hagyományos előfeltevésből indulnak ki, hogy az esztétikai műalkotások szövegei *tartalmaznak* vagy *hordoznak* jelentéseket. Ezzel szemben magunk inkább annak valószínűségét feltételezzük, hogy a szövegek *önmagukban* nem „hordozhatnak” jelentéseket. Jelentések legfeljebb a szövegekkel kapcsolatot létesítő befogadói műveletek során *keletkeznek*. Ám az így keletkező jelentések akkor sem tetszőlegesen megalkotható konstrukciók, ha ezzel a megfigyeléssel nem akarjuk is vitatni az olyan egyéni befogadásformák létjogát, amelyek pl. életreceptként vagy netán ideológiai útmutatás gyanánt olvasnak irodalmi szövegeket. Vagyis a különféleképp konkretizáló funkciók ellenére sem tetszőlegesek, mert a szöveguniverzum uralkodó konfigurációi közvetítette hagyomány a befogadóval *egyenrangú* partnerként vesz részt az aktuális jelentéseket kialakító interakciókban. A létrejött jelentések ily módon nem tartoznak sem a hagyományhoz, sem pedig a vele kapcsolatot teremtő műhöz, mint ahogyan az egyes művek jelentése sem kizárólagosan a műé, vagy annak befogadójáé – legalábbis abban az értelemben, hogy a dialóguspartnerek *valamelyike* egyedül volna „felelős” a keletkezett jelentés értelméért. Ezért nem véletlen az, hogy egy-egy adott korszakban még a legtetszőlegesebbnek és legönkénye-

sebbnek tűnő értelmezési műveleteknek is megjelölhetők azok a határai, amelyek alapján többé-kevésbé megbízhatóan következtethetünk a recepciós műveletek háttérében álló világgépi előfeltevések sokaságának invariáns elemeire.

Mindezt azonban azért nem könnyű formalizálni, mert szubsztanciális értelemben nem mutathatók ki olyan instanciák, amelyek az értelem-történés folytonosságában változatlanokként őriznék önmagukat. Hogy mégis számolnunk kell a jelenlétükkel, annak éppenséggel az irodalom időbeli létmódjának sajátosságai szolgálnak bizonyítékául. Az nevezetesen, hogy ez az időbeli létmód nem minden múltbeli műalkotás számára jelenti a potenciális „feltámadás” lehetőségét. Nem, mert az egész szöveg univerzumból rendre csak azok a művek képesek újraéledni, amelyek úgy tudnak feleletet adni a mindenkori jelen élő kérdéseire, hogy közben nemcsak az időtávolságban megtestesülő alteritást győzik le, hanem épp ebben a műveletben teszik mintegy láthatóvá a maguk egykori horizontmódosító és innovatív potenciáljuk ma is értelmezhető historikumát. Innen nézve a szövegek csak értelmezett állapotban, csak „recipiáltként” való létezése maga is olyan dinamikus hatástörténeti jelenség, amelynek a mibenléte csak a heideggeri *történő megértés*, a hagyomány folytonos, de telosz nélküli, konstitutív és értelemteremtő potencialitásának elismerésével látható be..

A cél/funkció, kommunikáció és létmód hármasságának posztmodern értelmezése azért tekinthető tulajdonképpen termékenynek, mert – az egymásra utaltság tényének felismerését tekintve – új összefüggésük azt tette láthatóvá, ami ugyan mindig is feltétele volt bármely szövegalkotásnak, de a korábbi történetiség nem volt birtokában az e tény

felismerhetőségéhez szükséges horizontoknak. Annak nevezetesen, hogy minden szöveg akkor válik a szellemi értelemben vett élet valóságos tényévé, ha olyan – írásos rögzítésű – *beszédként* tud megszólalni, amelyet a befogadás az adott szöveghagyományhoz *képest* új szöveggént vesz tudomásul. Műalkotássá válásának ismérvei felől viszont egyetlen olyan instanciától sem nyerhet bizonyosságot, amely a történő megértés folyamata fölött- vagy azon kívülállónak tekinti magát. Az esztétikai alapviszony szimmetriájának megbomlása ezért inkább abból a tényből keletkező *látszat*, hogy végső soron valóban a befogadói oldal az, ahol a mű művé válásának folyamata lezárul és beteljesedik. Sőt, a recepció valóban rendelkezik azokkal a meta-kompetenciákkal is, amelyek segítségével az értelmezés olyan kódkonfigurációkkal is kapcsolatba hozhatja az adott szöveget, amelyekkel e szöveg nyelvhasználati modellje látszólag semmiféle összefüggésnek a lehetőségét nem „tartalmazza”. Itt azonban megintcsak annak látszatával van dolgunk, mintha a kapcsolatteremtés immanensen és pusztán a szövegben tartalmazott kódok nyitottságán múlnék. Holott ilyenkor is inkább az következik be, hogy a befogadási meta-kompetenciák csak azokat a módosításokat képesek végrehajtani, illetve csak olyan új kontextusokat tudnak kialakítani, amelyek a hagyomány tartalmazta alternatívákkal folytatott párbeszéd során – bizonyos értelemben – egyezményesen, az „egyezségre jövés”⁹ eredményeképpen nyernek alakot. Mert az a tény, hogy a műalkotás – noha mindig csak időleges „egyezségre-jövéseken” át konkretizálódik –, nem tart igényt *közmegegyezés*-szerű, vagy közmegegyezés hitelesítette érvényre, még nem jelenti azt, hogy tetszőleges értelmezésekben oldódhatnak fel az általa

nagymértékben alakított értelemképzés folyamata. Az esztétikai alapviszonynak ez a kettős, a hagyomány általi meghatározottságában is nyitott alapkaraktere teszi igazán lehetővé a mássá-válás képességének – dialogikus, szűkebben pedig intertextuális – felismerését, a másság és a másik általi változás képességének esztétikai „megtapasztalását”. „Az esztétikai élvezetnek a másság élvezetében való önélvezetként történő meghatározása – írja erről Jauß – ily módon a megértő élvezés és az élvező megértés primer egységét feltételezi, és helyreállítja a német szóhasználatban eredetileg benne levő részesülés és elsajátítás jelentéseit. Az esztétikai magatartásban a szubjektum eleve is mindig többet élvez, mint csupán önmagát: önmagát a világ értelméről szerzett valamely tapasztalat elsajátításában tapasztalja meg, mely értelmet egyrészt saját teremtő tevékenysége, másrészt a másik tapasztalatának felvétele tárhat fel, és valamely harmadikként értett másságnak az egyetértése igazolhat a számára. Az esztétikai élvezet, amely ily módon az érdek nélküli kontempláció és a próbára tevő részesülés közti lebegésben jön létre, egyik módja a másik tapasztalatán át bekövetkező önmegtapasztalásnak.”¹⁰

Az intertextualitásnak ez a „helyreállító” – vagyis a szimmetriának nem a megtörését, hanem a *tényleges* érvényesülését igénylő – értelmezése az esztétikai alapviszony felől tekintve a pragmatika félreérthetőségére figyelmeztet s vitázik is az abból származó félreértésekkel. Mert eddig végső soron egyetlen, magát pragmatikaként értő filozófia sem tudta cáfolatát adni annak, hogy még a leginkább privát érdekű játékként elgondolt jelentés-inszcenírozás is ki van szolgáltatva a hagyomány történéseiben ott beszélő nyelv hatalmának. Még a radikálisan dekonstruktív műveleteknek

azokban a módozataiban is, amelyek épp a nyelv „hatalmi diszkurzusát” feltörve veszik fel a harcot a hagyomány úgynevezett „autoritása” ellen. Mert itt maga a „feltörés” hogyanja leplezi le a leleplezői igyekezet – semmivel nem jogosítottabb – autoritását. A posztmodern intertextualitás igazi hozadéka innen nézve tehát abban a felismerésben – vagy legalábbis a lehetőségében – pillantható meg, hogy a szövegköziség szimmetriaalkotó világa egyetlen diszkurzust sem helyezhet megingathatatlanul a másik fölé: az intertextualitás pragmatikája ehelyett a jelrendszerek közötti egyenrangú átjárás lehetőségét teremti meg, és pedig az irodalomtörténeti értéktávlatoknak azzal a nyitottságával, ahol végcél/funkció, kommunikáció és létmód hármassága nem képez historicista módon rögzített hierarchikus viszonylatokat. A hatástörténet akár a legváratlanabb módon és bármikor kitüntetheti e trichotómia valamelyik komponensét. A posztmodern feltételek között felismert egymásrautaltság ténye azonban olyan mechanizmussal jár együtt, hogy e hármasság bármely összetevőjét értékelje is fel a megértéstörténet, egyikük ilyen értelmű státuszváltozása módosíthatja ugyan a másik kettő viselkedését, de rögzített alá- vagy fölérendeltségi viszonyokat éppen a történetileg változó szöveg univerzum tapasztalatának birtokában aligha alakíthat ki közöttük. E folyamat hogyanjának a felismerése így lesz egyben válasz a fejlemények miértjére is. A nyelv és a szövegek általi megelőzöttség tudata együtt kell hogy járjon a dolgok esszenciális vagy szubsztanciális mögékerülhetetlenségének tudomásulvételével is.

- 1 PFISTER, Manfred, *Konzepte der Intertextualität = Intertextualität*, szerk. PFISTER, M.–BROICH U., Tübingen, 1985, 20.
- 2 FISH, Stanley, *Literatur im Leser: Affektive Stilistik = Rezeptionsästhetik*, szerk. WARNING, R., München, 1982, 225.
- 3 *Dialogizität*, szerk. LACHMANN, R., München, 1982, 8–9.
- 4 HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1986 (16. kiad.), 165.
- 5 Lásd: COSERIU, Eugenio, *Thesen... = Beiträge zur Textlinguistik*, szerk. W.-D. STEMPEL, München, 1971, 187.
- 6 PFISTER, *i. m.*, 21.
- 7 WUNDERLICH, Dieter, *Pragmatik, Sprechsituation, Deixis*, Lili, 1, 172–173.
- 8 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, 1953, 18. par.
- 9 Vö. GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., 1990, 27.
- 10 JAUß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., 1982, 85.

Triglif
A költő ábrázolása Vörösmarty művészetében
(Színképelemzés)

A költő, azaz a teremtető génusz egyszerre áldást, átkot jelentő ismertetőjegyei titokzatos adományának rögzítési kísérlete Vörösmarty korára jellemző művészi feladat volt. A misztikusba hajló kicsit riadt felismerés, hogy a poéta megnyilvánulásaiban valahol *numen adest*, sokáig kísérti az alkotókat. Kölcsey szándékosan hibernált kifejezésvilágában szinte egyedi az 1832-es Aurórában közölt néhány sor fegyelmezett meghatottsága, mikor ő is úgy látja és láttatja: az író istenülő halandó, királyi sasként száll át a földi pályán, és csillagkoszorút visel a homlokán. Ahhoz, hogy Kölcsey ilyen birtokos jelzős szerkezetet helyezzen el lírai szövegbe, mint „leked szép heve” azt kellett átélnie, ami a híres „Ibimus-Ibimus” horatiusi leleménye, csak a hatyúlátomást váltja fel nála a nemzeti metaforavilághoz közelebb álló sas. Vörösmarty háromszor vállalkozik rá, hogy megrajzolja az alkotó diagonális figuráját, aki a földön áll, de az ihlet hevében rézsút feszülve homlokával az eget támasztja. Viszonylag nagy távolságokban veszi a téma adta akadályokat Pegazusa, először 1827-ben érinti a kérdést (*A magyar költő*), másodsor 1842-ben (*Az ifjú költő*), a harmadik vállalkozásának – 1855-ből – Brisits bizonyossága szerint nincs címe. Ez az a bizonyos utolsó vers, élet és pálya együttes

zárása, amelyet *Fogytán van a napod* cím alatt tart számon az irodalomtörténet. Hivatalos értékelés szerint a búcsúüzenetben Vörösmarty nem a hazafi, a próféta, a nemzetnek irányt szabó, hazánkban a történelmet akarva-akaratlan minden időben befolyásoló bárd-vátesz felismerését hagyja örököül, csak összegez, az élet végéhez ért, voltaképpen nem vitte semmire. Magánvers, nem közéleti, az agónia utolsó sóhajainak egyike. Elemzésem arra irányul, hogy igazoljam, az említett alkotás *capo lavoro*, amely a testi kintől görcsbe ránduló ujjakkal is fügét mutat a realitásnak, saját reménytelen helyzetének, a közeledő halálnak, és egyetlen, róla soha fel nem tételezett piruettel átveti magát nyolcvan évvel későbbre, a XX. századba, a Nyugat és a II. világháború után az arénába lépett első nemzedék között kialakult stilisztikai szférába. Amit mond, József Attila fogalmazza meg újra. Ezt az utolsó verset az esztéták a *Vén cigány*hoz szokták kapcsolni, ez jogos is, jogosulatlan is, egyik sem jött volna létre a másik nélkül, csakhogy a rapszódia tanköltemény, nemzeti ígéret, prófécia, a cím nélküli vers meg a búcsúzó Mihály doktor Summa theológiája. Persze testamentum is, csakhogy Vörösmarty nem anyácskája szívét akarja megcsókolni, asszonyi hajfűrtök sem vonzzák vissza már, végső ereje megfeszítésével, mint a színész, egy meghajlással megköszöni a tapsot, lelép a színről, ahol a kárpit lassan leereszkedik, s aktor és közönség végre jól megérdemelt nyugovójára térhet. Erről a verséről utolsónak beszélünk, előbb vegyük sorra, milyen költői látomásokkal közelítette meg a költő az alkotó figuráját két korábban írt költeményében.

*

A magyar költő

Jár számkiüzötten az árva fiú,
Dalt zengedez és dala oly szomorú,
Oly édes-epedve foly ajakiról,
Hogy szikla repedne hegy ormairól.
Zeng tetteket, a haza szebb idejét,
A régi csatákat, az ősi vezért,
S zeng rózsaszerelmet, a lányka haját,
A szép szemet, arcot, az ifju baját.
S míg a dal epedve foly ajkairúl,
Bús éjbe az arc, szeme könybe borúl.

„Jó gyermekem! a haza szebb idejét
– Elmúlt az örökre – ne zengjed.
Ah, ifju nem érez, a lányka nem ért,
És nincs koszorúja szerelmeidért:
Némuljon utána keserved.
Vagy zengi, de magadnak, örömtelenül,
Hol vad sas az éjjeli bérceken űl,
S a bús dali bért
Tűzd árva fejedre, az árva babért.” –
És így koszorúttan az ifju megyen,
Nem tudva hol napja, hol éje legyen,
S míg honja bolyongani hagyja, kihál
Bús éneke, tört szive lángjaival.

„Född, vad fa! örökre az ifju nevét,
Kőszikla! te zárd kebeledbe szívét,
S tán csendes az álom az élet után,
Zengd álmait éjiden oh csalogány!”
Szól, s nyugszik azóta vad árnyak alatt,
Hol farkas üget le, az őzfi szalad,
S vészekkel üvöltve jön a nap elé,
Villámokat ontva meggy ágya felé.

De feljön az ormokon a teli hold,
Csillagseregével az éjbe mosolyg:
Oh ifju! mi álmod az élet után?
Szép álmokat énekel a csalogány,
S már nem fut az őzfi, az ordas eláll,
S ott szendereg a vihar – álmainál.

A csonka – félláb felütéssel kezdődő, ugyanezzel befejeződő – főleg daktiluszokkal építkező költemény írása idején Vörösmarty már megérte a *Zalán* országos sikerét, bizonyos igazolható határig a Perczel famíliától is elszakadt, s már nem olyan fiatal: huszonhét éves. Olvasója még nála is ritkán talál ilyen harmatosan szép szókapcsolatot, mint „rózsaszerelem”, s ennyire blake-i biblikus látomást, mint a vers végén már együtt pihenő dúvad és őzgida együttes békéje. Micsoda különös vers ez! A romantika klasszikus kellékeit messze meghaladják váratlan képei, a holdverte bércek között a sas látja egyedül, hogy az alkotó „árva” fejére végre rákerül a babérkoszorú, csakhogy késő az elismerés, mire osztályrészéül juthat, elpusztul az ifjú poéta, csak a csalogány énekel sírja felett a vadonban, ahol a résztvétől megfékeződik az állatok vérszomja, mert a fenevad is

megérzi, mélyebb a költő bánata más mélységeknél. Az olvasó elandalodik a tömény szépségtől, a szabálytalan sorszámú, klasszikus ütemek szigorú bölcsőjén rengő sorokon, de meg is döbben, elkezd tűnődni, ugyan mit remél az esztétikai-poétikai helyzetdál-remeklés játékának formai ujjgyakorlatán túl végül is a költő. Ez a vers ismét tömény, sőt, immár nem is jogosult sztereotípiá, amellet minden ok nélkül kapta azt a címet: *A magyar költő*, mert hogy a végül csalogány siratta ábrándos díszletek közé temetett ifjút nem méltányolták kellőképpen, holott a haza szebb idejét zengte és édes-epedve „a nemzet nagyjainak idejét”, sőt a lánykáról is hasztalan énekelt, mert sorsa örömtelen magányba fordult, nem indokolt. Etelkét ugyan elsodorta mellőle a Perczelék családi politikája, ez úgy volt igaz, téves mivolta ellenére, hogy igen is, nem is, a lánnyal kapcsolatban *nem* volt mit elvesztenie a költőnek, a semmi merevedett csak meg térben és időben, s az, hogy Etelka sem méltányolta Vörösmarty tehetségét, igazán nem új felfedezése. A vád, hogy a haza *férővilága* ne neszelt volna fel a *Zalánra*, egyenesen jogosulatlan állítás, a haza, maga Magyarország, nagyon is felneszelt, ami persze nem azt jelentette, hogy fel is állt fektéből, de megmozdult.

Egyébként ő maga árulja el magát, nem olyan véres, vérző ez a magyar költői sors, mikor mesterséges késleltetéssel, ellenpontos rímjátékkal az első strófa szabvány páros rímelésű álszemrehányását a második versszakban már szabálytalan csengőmodulációval bontja meg, játszik saját istenáldotta verselő tehetségével, s ha játszik – pedig azt teszi – nem kell egészen komolyan venni, hogy szegény magyar költő a halál jegyese, ha így volna, akkor nem skálázna, akkor nem volna ereje ezekre a poétikai bravúrokra.

Művészetében szinte egyedülálló teljesítmény ez a vers, úgy zseniális, hogy érzékelhetően maga is szórakozik alkotás közben, a tragikus álarc mögül kimosolyognak a játékos költői kellékek, gyorsan, mielőtt még belepusztulunk, jöjjön egy ütemnyi triangulum, a könnyek mellé egy kis muzsika. A páros rímű ál-lacrimoso után *ABCCBDDCC* rímeivel ez a modulálás a higgadt feszültség mellé valami olyan zenei többletet ad az olvasónak, amitől majdnem ingerült lesz, miért kényszerítik gondolkodásra ebben a mennyet idéző koncertben. A lírai élményben a haza „szebb ideje”, amit zengeni sem érdemes már, csak a *Zalán*ra utalhat, ennek a kesernyés megállapításnak lesz egyszer még merőben másképp ítélkező megközelítése saját későbbi koncepciói között, addig persze még sok mindennek kell történnie a pozsonyi üléseken, de közel az idő, mikor a Hős sírjában saját hajdani fegyverét fordítja önmaga, illetve a korát és eszméi korszakát túlélő bajnok inaktualitása ellen, eljön majd a józan hazaszeretet higgadt szakasza is.

Ebben a huszonhetes költeményben még szinte minden művészi kacérság, önsajnálat, a hősköltemény valóban nem változtatta meg az országot, de kacagányos Ete mégse született hiába, nélküle sok minden másképp fordult volna azokon a bizonyos pozsonyi tárgyalásokon. Ez az első költői portrét felvázolni óhajtó vers tulajdonképpen csak szabvány stilisztikai kellékekkel dolgozik, van benne szerelem, bánat, és nyugtalan elégedetlenség, de Vörösmarty korában más nemzetek fiait se szokták sokkal jobban érteni, hiába jelzi az alkotó, nem találunk sorai közt pregnánsan nemzeti elemet, csak a romantika táj-jelzései foglalják nemes holdverte keretbe egy zseniális alkotó zsánerképét. Mint valaha, egy alkotási fázissal előbb, a grécista kulisszák között pásztorok

andalogtak és mitológiai bánatot sodort a zefír, itt van bérc, farkas, kőszikla, vad erdő, bolyongás, őzfi, bús éjszaka, néma keserűség, a díszlet merő statisztéria, még csak az ügyelő is figyelmetlen a színpad mögött, mert hogy lehetne néma az a vadon, amiben farkas üvölt, vijjog a sas, kong az őz patája, s a vérfagyasztó kulisszák fölött, oda aztán végképp nem illően, zeng a népdali csalogány. Ha azt akarta mondani, én többet vártam a nemzettől, igaza is van meg nincs is. A nemzet 27-ben épphogy csak tápáskodik, de az ő *Zalánja* nélkül még botja se volna, amire támaszkodva alélt testét feltornássa az idők igényéig, vagy önmaga múltja tudatos kereséséig. Nem veszi észre, ahogy azt sem, hogy a meg nem kapott lány újra megjelentetése enyhén unalmas, Etelke ezredszerre szemléltetett árnyképe fakul, s magyar költője se nemzeti öltözékben, sem gondjaival nem tükrözi a nemzet igényét, legfeljebb egy sikerre, átütő sikerre áhító fiatal alkotót, aki persze, hogy munkái révén elsősorban nemzete emelkedését reméli.

*

Az ifjú költő

Mi sürget mondanom
Nem hallott dolgokat,
A lélek mélyiben
Titkon fogantakat?

Nyugodt és tiszta volt
Ifjú eszméletem,
Mint a puszták tava
Regényes keleten.

Bájlólag túkröze
Rám csillagezreket;
Mikor látok megint
Oly tündér szép eget? ...

Egy isten néze rám
A csillagok közül
S üdvömnek képe állt
A jó isten körül.

De angyal jött felém,
Illette a vizet
És benne dúlatag
Szélvész keletkezett.

És csillagezreim
S a gyermekálom-ég
A feldühült habok
Árjában eltűnék.

Most lelkem szenvedély
Hullámi verdesik,
Szemeim az eget
Hiába keresik.

S szép csilagod, remény,
S tiéd, oh szerelem!
A vad vihar között
Alig hogy sejthetem.

S mily óriási gond
Sorsod felett, hazám!
Hazámat gyermekül
Dicsőnek álmodám.

Most látom rongyait,
Félig gyógyult sebét,
A megkötött kezek
És szózat szégyenét.

Imádlak, féltelek,
Oh drága szent haza,
Mi adna még gyönyört,
Ha sorsod mostoha?

És kérdem, aki ily
Gondokkal ostoroz,
Csendrabló angyalom
Jó volt-e vagy gonosz?

Derül-e még öröm,
Enyhül-e fájdalom,
Ha éltemet talán
Hosszúra folytatom?

Vagy kétség, gyöttelelem
Kísérnek síromig,
És semmi vágý után
Áldás nem érkezik?

Oh, adjak nekem
Jobb álmod, istenek,
Vagy sírom zártaig
Meg nem pihenhetek.

Egész életműve csupa meglepetés, ami *A magyar költő*ből kimaradt, az benne van az *Ifjú költő* című versében. Megintcsak nem megfelelő a cím, mert hiszen ha ismét önmagát személyesíti meg, márpedig persze hogy azt teszi, hol már az ifjúság. Ezernyolcszáznegyvenkettőt írnak, ő is negyvenkét éves, a korízlés, sajnos, Laura optikája is joggal minősítheti öregnek. Egyébként ez a vers egyik legszuggesztívebb, legmeglepőbb, szabálytalan jambusokból és trocheusokból szerkesztett alkotása, s bizony sokkal nagyobb teljesítmény, mint amire az esztéták általában értékelik, ez a nagy Vörösmarty-költemények közé tartozik. Mindjárt, ahogy a négysoros, összesen tizenöt versszakból álló mű ABCB rímképletű vers megkezdődik, vérrögszerűen buknak ki szájából a nyitásnak szánt váratlan szavak:

Mi sürget mondanom
Nem hallott dolgokat,
A lélek mélyiben
Titkon fogantakat?

Nincs ok nélkül ez a váratlan gongütés, az sem, hogy kérdéssel, még hozzá nyugtalan és nyugtalanító szondázással indítja tépelődő sorait. – Igen-igen, mintha valaki hangosan gondolkodnék előttünk. Valamikor, naiv ifjú alkotó korában, égi üdvöt ígértek neki az élet, aztán gyermekálom mennyországa habok martaléka lett, angyal érin-

tette s érintésével felkavarta az élet, a hétköznapiok vizét. Vihar tört rá, amely elmosott reményt, elfedte az eget, a szerelem ugyan változatlanul átsejlik a rongyos fellegeken, de csak sejlik, még ha volna is idő merengésre, vagy vágy-nék néha rá, hogy az újra támadt szerelem sugártörésével foglalkozzék, ugyanaz a kozmikus orkán, amely magán-életét veszélybe hozta, most már az országot is fenyegeti. Fakultabb a szent vitézkötéses látomás, lassanként opálba olvad Zalánék színarany köde, már észreveszi, hogy a honfoglalók utódain rongyos a mente, a nemzet jogsértések sorainak áldozata, rab, nincs nálunk szólásszabadság, semmiféle szabadság nincs, már nemcsak a szerelmi bánat emésztí a költőt. Van a lenge lány alakja mellett másik, fontosabb bálványképe: maga Magyarország.

A negyvenkettes év politikailag is súlyos esztendő, már fokozódik a valamikor kitörő vihar az Etelka-korszak után megnyugodott szív tengerén: Csajághy Laura feltűnése csak bonyolítja az amúgy is bonyolultat. Mit tegyen? Menjen vissza a porondra minden tekintetben, mint költő, mint szerelmes, megint két karddal vívjon, eggyel a hazáért, az irodalomért, eggyel az ellenkező, de talán megnyerhető leendő élettársért? Csakhogy hol van már Vörösmarty hajdani önmagától, hová tűnt régi hite? Valaha úgy remélte, pár sikerült alkotás és fordíthatnak a haza sorsán a gyönyörű hexameterok, a nemzeti dicsőség felvillantásának hatására csak megszületik nálunk az új világ, ezt szívből hitte valaha, mint azt, hogy a lány, akit szeret, csak enged vágyainak. Most nincs illúziója, látja a nemzeti negatívumokat is, a táblabíró Magyarország kancsi optikáját, a díszruhások mellett azokat a magyarokat is, akiknek csak sérelmeik és sebeik vannak, hisz Zalán szabad magyarjai zömét szolgává alázták. Hiheti

még, hogyha mindenki összefog, nálunk is fordul a világ? És hihet egyebet is, személyes üdvösséget, negyvenkét éves, már nem tud úgy bízni, mint húszas évei elején. Az angyal, aki körötte jár, csak alakot cserél, valahol az elsővel, a szökével azonos, hiába zilálja fekete fürtjeit a titokzatos szél áramlata. Angyal-angyal. Szálltában őmiatta eddig még nem állt meg égi lény, bár el tudná felejtetni a szeme elől tovatűnt Tünde-tündért, Perczelék szöke kisasszonyát, aki valahogy valahol a fekete jelenséggel egyesült, fut előle Csajághy Laura, vajon végleg fut-e, vagy rá tudja-e bírni arra, hogy megálljon. Laura magatartása szomorúan világos, Vörösmarty érzése is: Nem tud már szerelem nélkül élni, kívánja, követeli, de már érzi, ha megnyeri, a költő kap feleséget, nem a férfit. E vers címét kiegészítéssel kell elfogadni, egy szemérmes időjelző szó kimaradt belőle: ismét. A helyes cím: Az „ismét” ifjú költő. A nemzetet érintő látomások között, de illúziók nélkül megint szerelmesen, átlépve magánélete friss szenvedélyén, ahogy kérdéssel kezdte, azzal végzi a versét, vajon így lesz ez élete utolsó percéig, a tépelődés, a latolgatás, a kétely nem maradhat el mellőle? Persze, hogy nem. Ettől akkora költő, ettől Vörösmarty. Ha van műfaját tekintve hazafias vers, márpedig van, itt rá a példa. Ez valódi kép a magyar költőről, akinél a szerelmi gondot elhomályosítja a nemzetért érzett aggodalom, s országa sorsa megoldandóbb problémának érződik saját, a magányt feloldani remélő vágyainál. Megöregedett, nemcsak a látása, helyzetismerete is élesebb, gyanakvása is. Csongor már egyszer kimondta, boldogság csak a mesében lehet, de azért újra kísérletezik. Ha önmagát nem, a hazát talán meg lehet menteni. Majdnem bizonyos, hogy a fekete angyal az övé lesz, majdnem bizonyos, hogy kényszerből vagy irgalomból.

Fogytán van a napod . . .

Fogytán van a napod,
Fogytán van szerencséd,
Ha volna is, minek?
Nincs ahová tennéd.
Véred megsűrűdött,
Agyvelőd kiapadt,
Fáradt vállaidról
Vén gunyád leszakadt.
Fogytán van erszényed,
Fogytán van a borod,
Mire virradsz te még.
Szegény magyar költő,
Van-e még reménység?
Lesz-e még hajnalod?
Férfi napjaidban
Hányszor álmodoztál,
Büszke reményekkel
Kényedre játszottál! . . .

Amikor harmadjára nekilát önarcképének, a cím hiánya jelzi, mutatja, a verset nem sikerült végigírnia, kiegészítést tervezett, esetleg a sorok cseréjét, aztán a betegség kivette a kezéből a tollat. Búcsúverse egy régi Rembrandt-filmet juttat eszünkbe, annak a zárójelenetében már a tönkrement, alkoholistá, koldussá vált vén festő szerepel, aki szegényes öltözetben, szeszmartha arccal festette megrázó önarcképét, s csavargás közben valahogy elbolyongott abban az épületben, pontosabban az épület padlásán, ahol az ő megvetett nagy képét, *Az éjjeli őrző*ratot őrzik. Rembrandt megismeri

az alkotását, köntöse rongyos ujjával rátöröl a vászonra, s gyulladássos, váladékos szemébe villan az egyik figura mellvértje, a fény éles, mint a törszúrás és lángol, ahogy az örökkévalóság teszi.

Ez a rembrandti záróképen felvillanó csorba mosoly jelentkezik Vörösmarty utolsó költő-portréján is, amely halála évében készült, s amely legkevésbé megoldott értelmezésű alkotásai közé tartozik, hiszen szemre nem más, mint egy, a klasszikus népdal-műdal formában készített, nem túlságosan igényes búcsúleltár, rímre se futja benne már az alkotó erejéből, a vers csak úgy, Isten nevében foglalja össze utolsó gondolatait, a költő sebtében feljegyzett az életből való távozása előtt ezt-azt, ami eszébe jutott. Gyulai annyi mindennel nem tudott mit elkezdni, ugyan hogy boldogult volna ezzel az enigmatikus zárással, feltehetőleg módfelett megnyugtatta, hogy végre a halál közeledtére nem nyugtalanított már senkit olyan rémes képekkel és megoldhatatlan talányokkal, mint *A vén cigány*ban, amelyet alig lehetett elhelyezni, egy szerkesztő se akarta vállalni, olyan „kusza volt és zavaros”. Ebben nincs sok mondanivaló, ebben a címe sincs alkotásban, de ami van, legalább egyenes beszéd, az is pozitívum. Hogy Gyulai így reagál, természetes, az volna felfoghatatlan, ha másképpen fogadná, de Babits is, Tóth Dezső is ráérez arra a múlhatatlan, oldhatatlan, éppen pátozatlanságában megrázó, rövidesen semmivé váló, jövőtlen életet visszaigazoló szomorúságra, ami a versből ennyi év múltán is szívszorítóan kicseng, csak a csorba mosolyt nem veszik észre, csak a pluszt, ami a bánat tapintható mínuszát semlegesíti, no meg azt, hogy ennek a versnek azért nincs címe, mert nem készült el.

Sose hittem abban, hogy Vörösmarty élete végére megőrült, csak aényt vállaltam halála körül, hogy a kor, a világ, amelyben élete zárult, volt tébolyodott, az ország helyzete, a rémuralom, a félelemtől félbolond kortársak, házaselete harmóniátlan harmóniája, felbillent egyensúlyú egészsége. Hogy nem lehetett orvosi értelemben zavarodott, ez az utolsó verse is bizonyíték, ami egyben kulcs *A vén cigány*hoz is, a rapszódia egyébként e címetlen záró költeményhez képest az optimizmus csodája.

Vörösmarty 1855-ben jól tudja, mindennek vége, ezért villódzik szavai mögött a csorba mosoly iróniája, a meghatóan egyszerű ecsetkezelés, amellyel utolsó portréját megfesti, hogy volna érthető e felismerés nélkül. A költő mosolyog: Itt ülök vénen, holtbetegen, koldusszegényen, abszurd körülmények között, reszkető családtagok, kortársak, kollégák gyűrűjében, az egészség oda, a szabadság oda, az alkotókedv elapadt, nincs más, csak a nyomor meg nyilván a halál, – érzésem szerint ennek határozott kimondása maradt ki a költeményből – ez esetben mi van sírnivaló azon, ami várható? Mit sirasson? Mit hagy itt az enyészettel? Haynau rémuralmát? Laura kétségbeesését? Deák Ferencre bízott árváit? Az elpusztult reményt, a semmivé vált valamit? Meg kell halni, nem nagy veszteség, végre megnyílik az út abba a hazába, ahonnan nem tért meg utazó, de ne is térjen, mert annál gyalázatosabb konstrukció nincs is, mint a világ.

Meggyőződése, hogy befejezetlen sorok maradtak ránk, így nem lehet lezárni egy költeményt, ahogy ez a vers befejeződik, pár helyzetfelmérő nyitó sor után a faggatás: hoz-e a jövő még hajnalt az őt, és az országot most körülvevő éjszakára. Valahányszor Vörösmarty kérdezett, válaszolt is, itt adós marad önmagának a felelettel. Ha végigírja a versét,

nyilván azzal fejezi be: Vége a reményeket való kacérkodásnak, felesleges minden moccanás, nincs menekülés, tudomásul kell venni, most lehull a kárpit, vége a komédiának. Nem írta meg, mert talán rosszul lett, elfáradt vagy elaludt – öreg már és beteg. De ha ennek a végig el nem vezetett gondolatmenetű versnek a sorai egy őrült gondolkodásmódját igazolják vissza, akkor nem tudom, milyen a józan ész kritériuma.

Mihelyt hangosan elolvassuk, mondja a fülünk, a magyar népdal hagyományos dallama zeng itt, akár el is énekelhetjük, egyetlenegyszer kell beletennünk egy fél morát és már dalolhatjuk a költeményt a klasszikus népdalok módjára.

Fogytán van a napod,
Fogytán van szerencséd,
Ha volna is, minek?
Nincs ahová tennéd.
Véred megsűrűdött,
Agyvelőd kiapadt,
Fáradt vállaidról
Vén gunyád leszakadt.
Fogytán van erszényed,
Fogytán van [a] borod,
Mire virradsz te még.
Szegény magyar költő,
Van-e még reménység?
Lesz-e még hajnalod?
Férfi napjaidban
Hányszor álmodoztál,
Büszke reményekkel
Kényedre játszottál! ...

Megkötöm lovamat
Szomoru fűzfához,
Lehajtom fejemet
Két mellső lábához,
Lehajtom fejemet
A babám ölébe,
Hullatom könnyeim
Rózsás kötényébe.
Nem hallom, nem hallom
Csak a szél zugását,
De hallom cethalnak
Vízbe zuhanását
Írnék, jaj de nehéz
A könnyű penna is,
Feketének látszik
A hattyú tolla is,
Mikor fejem veszik
Mosd meg ürmös borban.

A szerencséd, tennéd, – kiapadt, leszakadt, – álmodoztál, játszottál rímkapcsolat mutatja, hogy a verset, ahogy a népdal is fogalmazott, páros rímelésűnek szánhatta, csak csorbán maradt a terv, többre már nem futotta alkotóerejéből. Így is sikerült valami csodát létrehoznia ebből a kettőbe bontott magyar alexandrinból, hiszen nemcsak a *Megkötöm lovamat* dallamára énekelhető vagy ütemezhető ez az utolsó vers, a ritmus Zrínyit is idézi: „én az ki azelőtt ifju elmével játszottam szerelemnek édes versével...” és ott van benne a *Toldi* nyitása is, Fogytán van a napod, fogytán van szerencséd, Ég a napmelegtől a kopár szik sarja, Ha volna is, minek? Nincs ahová tennéd, Nincs halotti tora Toldi Lőrinc-nének.

Még valami változott volna, ha ki tudja dolgozni a versét: a sorok rendje. Nem hiszem, hogy az élet fogyásának regisztrálásával kezdte volna üzenetét, ha van ideje elrendezni a gondolatokat, mert fő tétele mégiscsak feltett kérdés és megadott válasz lehetett. Talán így:

* Mire virradsz te még,
Szegény magyar költő,
Van-e még reménység?
Lesz-e még hajnalod?
Férfi napjaiddban
Hányszor álmodoztál,
Büszke reményekkel
Kényedre játszottál,
Fogytán van a napod,
Fogytán van szerencséd,
Ha volna is, minek?
Nincs ahová tennéd.

Véred megsűrűdött,
Agyvelőd kiapadt,
Fáradt vállaidról
Vén gunyád leszakadt.
Fogytán van erszényed,
Fogytán van [a] borod.

Ha befejezi, ezt a sorrendet diktálta volna a versépítkezés költő-logikája, s persze, ha már feltette a kérdést, a rá való feleletet is, pár sort még, kiegészítésképpen, valami ilyet:

*Ha kiürül végképp
A kupád, ne szánjad,
Soha meg se kérdezd,
Mi marad utánad,
Hajtsd le a halálba
Megfáradt fejedet,
Szegény magyar költő,
Be rád esteledett.

Mert ez történt. Minden tekintetben beesteledett. Mi volna a közelendő végen sírnivaló? A halál nem nyer, a költő nem veszít, a pusztá léten kívül semmije, a szakmából kikopott, barátai se veszik már komolyan, azt a Magyarországot, amelyről álmodott, porba tiporták, a *Szózat* iszonyata egyre realisabbá válik, csak a nagyvilág részvéte marad el, s a nemzeti tablót, daliákat, paripákat és kacagányos Etét a rémuralom köde fedi el. Ebben a világban már nincs helye, nemes ábrándja a szolidáris nemzetekről semmivé lett, Laura, a jó Laura, csak jó, de nem Etelka, de Etelka se volt azonos költői önmagával. Miért riasztaná a sír? Az elemző

elérzékenyül, olyan egyszerű ez a végső számvetés, s olyan megható a triglif, a három költői arc, egy borongó ifjú szent bolond abban reménykedik, hogy a nemzeti öntudatra galvanizált ország túlélheti önmaga földrengését, nemhiába zengett neki szép hexameterekben harci riadó. A második a hazát a szerelemnél is többre tartó hazafi, a férfi, aki a szakmában valóban költő-király az akkori Bööcia területén, mélységes hazaszeretetének teljes öntudatával úgy hiszi, ha feláldozza szíve indulatát a nemzet érdekében, megtorpan a gonosz génusz és megmenekül az ország. Harmadik vállalkozásakor egy beteges, idő előtt megvénült nagy művész, a század legmodernebb alkotója, legyint a halál gondolatára. Csongor úrfi régen tudja már, álompénzen nem lehet jövődőt vásárolni, ugyan miért volna fájdalmas lezárni ezt az emberhez csakugyan méltatlan szenvedést és reménytelenséget, amivé magán- és nemzeti léte aljasult. Vörösmarty magasra emeli a vers rembrandti mécsesét és van mersze rábízni művészetét és az ország sorsát a talán egyszer mégis mindent rendbehozó utókorra.

Van ennek a versnek egy ikerverse, 1937-ben írták, mindkét költő megérdemli, hogy zárásképpen idekerüljön, az alkotók egyazon logikával írták, és nagyjából azonos szöveget mondanak.

József Attila: [Karóval jöttél . . .]

Karóval jöttél, nem virággal,
feleseltél a másvilággal,
aranyat ígértél nagy zsákkal
anyádnak és most itt csücsülsz,

mint fák tövén a bolondgomba
(így van rád, akinek van, gondja),
be vagy zárva a Hét Toronyba
és már sohasem menekülsz.

Tejfoggal kőbe mért haraptál?
Mért siettél, ha elmaradtál?
Miért nem éjszaka álmodtál?
Végre mi kellett volna, mondd?

Magadat mindig kitakartad,
sebedet mindig elvakartad,
híres vagy, hogyha ezt akartad.
S hány hét a világ? Te bolond.

Szeretted? Magához ki fűzött?
Bujdokoltál? Vajjon ki űzött?
Győzd, ami volt, ha ugyan győződ,
se késed nincs, se kenyered.

Be vagy a Hét Toronyba zárva,
örülj, ha jut tüzelőfára,
örülj, itt van egy puha párna,
hajtsd le szépen a fejedet.

(1937. okt.)

Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben

„Egy csak a föntségben és a terjedetben
És mivel mindenik oly megfoghatatlan.”
(Arany: *Dante*)

„A szók származásában több philosophia és
poézis fekszik, mint az istenek genealógiájában.”
Deáky Zsigmond (Akadémiai Értesítő, 1860)

A *Nyugat* óta az, hogy „Arany, a nyelv művésze”, mást jelent, mint amit korábban jelentett – Erdélyitől vagy Gyulaitól Riedl Frigyesig, sőt Horváth Jánosig. Abban az első fázisban az elismerés a magyar nyelv fő céhmesterének szólt. Csodálták szókincsének gazdagságát, és személyében a nyelv törvénytudóját tisztelték. Arany költői művei mint *parole*-jelenségek a *langue* olyan megjelenítésének számítottak, mint egy tévedhetetlen bíró jogalkalmazása. Ha Erdélyi, Riedl vagy más szóvá tett valami hibát vagy eltérést, ez az Arany-ideál volt mérlegelésük alapja. Amikor Németh László Erdélyi János egykori szemrehányásaival szemben védelmére kelt *Az Alföld népéhez* hajnal-metaforájának, nemcsak a metafora vagy a költői szabadság definícióját illetően volt új az érvelése: *nyelvfelfogása* különbözött radikálisan Erdélyiétől.

A két nyelvfelfogás közötti határ nagyjából ott húzódik, ahol manapság a posztstrukturalista nyelvelmélet von demarkációs vonalat saját felfogása és a saussure-i nyelvelmélet közé.¹ A korábbi nézet szerint a köznyelvívé még nem kövült eleven metafora a *langue* normatívájához képest *écart*, azaz eltérés, deviáció. Ennek felel meg az a felfogás,

hogy a költészetnek nemcsak meg van engedve: egyenesen kötelező számára az ilyen deviancia. Ennek azonban az az ára, hogy a „költői nyelvet” ugyancsak normatívan kell értelmezni, így ez is valamiféle *langue*. Ezért volt arra szükség, hogy Erdélyi János vádjával szemben Németh László ne azt bizonygassa, hogy nincs képzavar, illetve hogy nem éri sérelem – Erdélyi szavával – „a kép egységét”.² Kénytelen volt magát a „képzavar” jelenséget újraértelmezni: „Megvádolták képzavarral; csakhogy az ő »képzavara« nem két egymást ütő kép közt támad, hanem egy-egy képnek az aljába húzódik; olyan zavar ez, mint amely a forgóba tekintőt fogja el”.³ A „forgóba tekintő” (akár Arany is élhetett volna ezzel a fordulattal) az örvény vonzására, a vonzás okozta szédülésre utal. Németh László így magyarázza ezt: „Arany legszebb képeiben a szellem ellenőrző rétegeinek pillanatnyi bénulását érzem a mélyben lefolyó felfedezéssel szemben. Benne is, mint Shakespeare-ben, van egy jó adag szürrealizmus”.⁴

A kritikai megközelítésnek ezek a fázisai, amelyek egy-szersmind a történeti poétika fázisai, bizonyos tipológiai absztrakcióval értendők. Így Aranyt nemcsak mint alkotót, hanem mint kritikust és irodalomtudóst is (gondoljunk Zrínyi-tanulmányára) az utóbbi fázishoz kell számítanunk. Már Babits is így látta (1910-ben) Aranyt, a kritikust: „rájövünk lassan, hogy őt, kit az ortodoxok ismertek esztétikai vezérükül, egyáltalán nem lehet elmaradott kritikusként tartani. Ez a nyárspolgár-költő, amint gyakorlatában megelőzte a legmodernebb naturalista és l'art pour l'art irányokat, úgy elméletében többszörösen megelőzte Tainet, először módszerben, alkalmazva a milieu- és race-elméletet írói arcképeiben és Zrínyi és Tassoban; azután az

eszményítés elméletében, megírva a Vojtinát hat évvel a Taine híres előadásai előtt *de l'Idéal dans l'Art* (1867), amelyekben nincs több, mint a Vojtinában”.⁵ Arany poétikai, kritikai, irodalomtudósi alkotásai a ma legmodernebbnek számító kritikai irányok követelményeivel mérve is messzemenően pozitív, a maguk korában föl sem ismert, máig előremutató vívmányokat képviselnek.⁶

Bőségét és mélységét tekintve azonban Arany lírájának *teremtő metafora*-kincse szorosan körülhatárolt. Szegedy-Maszák Mihály ebből a tényből messzemenő következtetést vonhatott le Arany világirodalmi helyét illetően.⁷ Maga Németh László is csak néhány versre tud rámutatni: „... az ötvenes évek versei, Arany legszebb lírája: Dante, a Visszatekintés, Az elhagyott lak...”.⁸ A balladákat „állapot-líráként” értékeli: „Amilyen távoli a tárgy, olyan mély, őszinte az állapot. Ágnes asszony, V. László, Bor vitéz nem a tárgyukért nagyszerűek, hanem a hangulatukért, s elhagyod a történetet, még mindig megmarad a léleknek az a gyötrő homálya, melynek, mint az Elhagyott lak-ban látjuk, egy lakatlan ház leírása is elég, hogy a ballada hangulatát árassza”.⁹ Mint látjuk, ezekben az utalásokban sem a metaforák jellege esik latba.

Szerb Antal Németh Lászlóra hivatkozva említi Arany költészetének monumentalitását, átívelését a „szentséges”, a transzcendens világába. Vagyis azt, amit Arany kora, de még Riedl sem vett észre, annyira kötődött „plaszticitásához”, „a kis dolgok művészehez”, ilyen értelmű „realizmusához”: „Ez a józan kor nem vette észre, aminthogy Vörösmartyban sem vette észre, hogy numen adest. Talán, ha észrevette volna, ijedten riadt volna vissza bálványától. Elgyönyörködtek a templom faragott díszein, tarka kerítésén, józanul

impozáns porticusán, de nem léptek be a szentélybe. Most, amikor világmegrázkódtatások után újra kifejlett az emberben a »numinózus«, az isten-szerű iránt való érzék, szent borzalommal érezzük újra nagy költőinkben a kimondhatatlan jelenlétét”.¹⁰

Van-e valami közös a képek „aljába húzódó” képzavar-szédület és a „numinózus” között?

Azt hiszem, a „numinózus” jelenléte a költészet régiójában is csak *kegyként, kegyelmi állapotként* fogható fel. Megérzékitésének poétikai feltételei azonban megragadhatók. Nem egyszerűen a nyelvi eszközökre és eljárásokra mint lajstromozható „absztrakt formákra” gondolok. Első látásra úgy tetszik, csak ilyenekről van szó. Eufóniáról, amely prozódiai és egyéb hangtani összetevőkkel, ritmussal, rímmel, alliterációval stb. definiálható. Szóképekről, amelyek (a katakrézis is) régen ismert, megnevezett, megindokolt stilisztikai és retorikai absztrakt formák. Vannak „a költői nyelv mondattanának” is absztrakt formái – ilyenek a sokat emlegetett (és nemcsak a magyar versre jellemző) „közölés” és a további, nyelvenként meghatározható paralelizmus- és inverziótípusok. S ha van a költői nyelvnek *szövegtana*, vannak a „szövegegészeknek” megfelelő absztrakt formák is – a *műfaji formák*. Ha ezeken a szinteken felfedezzük a katakrézisszerűt (a lehetetlen, képtelen hangzaskép-, szókép-, mondat- vagy műegészállítást), akkor talán közelebb jutunk a numinózust érzékítő poétikai eszközök megismeréséhez.

Lehet, hogy ehhez *hit* is kell? Vagy lehetséges hit nélkül kegyelmi állapot?

Nézzük a hihetőbb eseteket – a hangzás-, szókép- és versmondatállítást szintjén.

Szöveg alatti díszítés és szövegszerűség
(szubliminális melizmatika és anagrammatika)

A metafora-kérdés Arany költészetében nem szűkül pusztán a szóképek körére. A *katakrézis mint metafora nem deviancia, hanem a norma – ez Arany költői nyelvhasználatának metaforája*. De csak metafora: nem egyedi vagy fajlagos tényállást, hanem mezőhatást fejez ki. A nehézkedés állandó irányát, azt a gravitációs rendet, amelyben a normális az eksztatikus. Már a fonemikus-literális szinten is ez a helyzet: itt is a *mondbatatlan* küzd szólásjogáért. Nem mindig igazán keményen, nem mindig következetes és hangos drámai egyoldalúsággal, sőt többnyire rejtetten, a köznyelvi és közköltészeti normának tett állandó engedelmekkel álcázva. Vagy fordítva? Mégis inkább a korabeli költőiségnorma *langue*-ja volt az alap, s ami „*écart*” lehetett, szintén belőle válik ki s beléje simul vissza? A költő szellemi életrajzának írója is így érzékeli ezt a jelenséget az *Őszikék*-ről szólva: „A puritánul egyszerűre szabott strófák között egyre nagyobb a mesteri ravaszsággal és bonyolultsággal megszerkesztettek száma; a rímelés merészsége a végső határig feszül (ragadt ám – szakadtán; rézkürt – készül; cifra dandy – Küss die Händi), de mindig zavartalan összhangban van a legegyszerűbb ragrímeléssel”.¹¹ Keresztury Dezső fogalmazása sejteti a másik oldal jelenlétét, az átbillenés lehetőségét: „Aranynak ezeken a versein is »humorának aranyfényeit«, »a könnyedség bűvöletét« szokás észrevenni. Valóban elbűvölő bennük a kifejezés rebbenékeny könnyedsége. Számára a költői kifejezés szerves, elhanyagolatlan része volt a ritmus, a rím, a kép, a hétköznapi használattól eltérő vagy afelé stilizált nyelv, a költői szófüzés:

prózaverset írni eszébe se jutott.”¹² Vagyis tartotta magát a poétikai *langue* (egy bizonyos *langue*) követelményeihez. Mindezt azonban Keresztury csak mintegy bevezetésül szánja a következő, szimbolikus „de”-vel kezdődő tétel elé. A rímekre vonatkozó megjegyzés ugyanis így folytatódik: „a képek rajza, színe világos, mégis elmosódó, tele impresszionista képzettársításokkal (felhők szeme rebben; néz a *visszás* csillagokba; a tánc csak úgy lézeng) s a tűnékenység, mulandóság olyan tömény sejtelmével, mely szándéktalanul is mindenben csak valami mélyebb jelentés hasonlatát látja”.¹³ Egyfelől a „numinózusság”, másfelől „a tűnékenység, mulandóság ... tömény sejtelme”, a „mélyebb jelentés hasonlata” (mégpedig: „mindenben”) – mintha ugyanazt próbálnák különböző utakon megközelíteni. Méginkább ezt húzzák alá Keresztury Dezső következő mondatai: „Mindezt még fölerősíti a ritmus már említett célszerű vegyítettsége, oldottsága, szabad szabályossága, a pergetett szótagok, a korijambikus lábak, a daktilikus, anapesztikus lejtés föltűnése: mindig valamilyen költői varázslat szolgáltatában. E lírai versek legtöbbje rögtönzéseként hat – van persze ilyen is köztük –, de az igazi »nagy« verseken érezhető s elemezve ki is mutatható, hogy olyan zártra vagy nyitottra éretten kompozíciók, amelyek sokáig készültek abban a zimankós lelki téiben, s amire megfogalmazódtak, nemcsak az emlékek, érzések, gondolatok zsúfolt sokrétűsége, de a szerkezetet, a mondanivalót valamilyen hozzáillő, feszes alakkal egybeforrasztó »belső forma« szerves egysége és tagoltsága is készen állott. Az *Epilógus*, a *Tölgyek alatt*, meg a *Tamburás öreg úr*, hogy csak a legfénylőbbeket említsem, jó példa erre”.¹⁴

Példái mutatják, hogy ha a konklúzióival egyet értek is,

versválasztás dolgában más Keresztury kiindulása, mint az enyém. Abban azonban tökéletesen igaza van, hogy Arany legbonyolultabb szerkezetű költeményei is rögtönzésnek hatnak. Az Arany-féle „ördöglakatok” is úgy készültek, hogy a fonemikus melosz rangrejtve van jelen bennük. Nemcsak hogy észrevétlenül, hanem szinte észrevehetetlenül. Holott szinte túlcsordul, a teljes telítettség határán van az olyan versekben, mint a *Nem kell dér...*, a *Haja, baja, bagymahaja*, a *Csalfa sugár* vagy az *Ex tenebris*. Mégis hajlandók vagyunk az első kettőt, sőt a harmadikat is könnyed, népdalfogantatású dalnak, a vakságról szólót pedig nemcsak mértéke-lejtése, de cicomátlannak tetsző aforisztikus építkezése miatt is a *Vanitatum vanitas* rokonának tartani. Annyira tökéletes ez a rejtőzködés, hogy eltelt egy évszázad, mire ezeknek a verseknek olyan szerkezeti sajátosságai vonták magukra a figyelmet, amilyeneket a *langue*-szemléletű poétika nem tudott érzékelni. Ezek nem a templom „faragott díszei”, „tarka kerítése” sorába tartoznak. Csak addig foghatók fel ilyenekként, amíg az alliterációkat, belső rímeket, kakofonikus hangtorlaszokat, ostinatoszerű, beszédes, anagrammaszámba vehető fonemikus alakzatokat kénytelenek vagyunk többé-kevésbé öncélú játék termékeinek, a „költészet nyelvére” mint *langue*-ra általában jellemző redundanciának, a költő céhmesteri tudását dicsérő „harmóniai találékonyság” dúsgazdag, de amúgy heterogén képződményeinek tartani. Más a helyzet, amikor ezeket az ékítményeket valamilyen teljes alakzat együttthatóiként látjuk – különösen, ha nem valamilyen formális egész csak formális összetevőiként, hanem *a szöveg önállóan jelentéstermő nyelvjátékká változtatásához szükséges egész* elemeiként. Ugyanakkor ezek az elemek külön-külön mérle-

gelve a képzavar állapotához hasonló jelenségeket produkálnak. Ugyanis szétválik bennük a „kvázi *langue*” jellegű *díszítő* funkció képzeete a pusztá *jelenlététől*. A tudni akaró elme nem tudhatja meg, amit mindenáron tudni akar, amit mindenáron tudnia kell: mennyire „szándékos”, „funkcionális”, „lényegi” ez vagy az a „jelenlét”? Eljuthat olyan határvidékekig, ahol teljes a bizonytalanság, illetve a bizonyosság, hogy nincsen semmi „funkcionális” vagy „szándékos” egy-egy fonemikus alakzat meglétében. Arany verseiben nem túl nagy esélye van annak, hogy szándékolta bennük az oly anagrammák, mint a „Ma hatvankét esztendeje *annak*” Jean-ja, s az „Ilonátok” névvel a pentametert megelőző hexameterben épp azonos helyzetbe került szó („omlani”) jól rejtett (vagy nem rejtett?) „Ilonam”-ja (*Egy ara sírkövére*). Ha nem véletlen az ilyen, akkor is redundáns jelentést ad a szöveg mint műalkotás jelentésjátékához. Csak fölös ékítmény, mint prózán a hexameter, hisz nem tudhatjuk: szándékolta és funkcionális, vagy csak a véletlen műve, az hozta magával. A bizonytalanság akkora, hogy a jelenség pusztá jelenvalósága is kétséges. Pontosabban: csak az esztétikai vagy poétikai jelenlét kétséges, egyéb – például fizikai – tekintetben nem kételkedhetünk: ott van az a betű- vagy hangegyüttes, amely azonban egy adott konvenciónak megfelelően a költői nyelv *mint langue* szabályai szerint *nem számít*.

Az anagramma redundáns a szövegnek ahhoz a jelentéstermészetéhez képest, hogy „irodalmi műalkotás”. Maga is határeset. Még a „közönséges” nyelvi szövegekben is az: csak egy másik kóddal értelmezhető. Ha elutasítjuk, hogy részes lehet az irodalmi műalkotásban mint műalkotás-

ban, valószínűleg ugyanarra a saussure-i „írásellenes” álláspontra helyezkedünk, mint amelyre Derrida céloz Saussure-nek „a betű zsarnokságára” vonatkozó kijelentését taglalva: „Ez a zsarnokság alapvetően a test uralma a lélek fölött; a szenvedély a lélek passzivitása és betegsége, a morális perverzió *patologikus*. Az írás reciprok hatása a beszédre »helytelen«, mondja Saussure, »ez tulajdonképpen *patologikus* eset«. A természetes viszonyok megfordítása okozta volna tehát a betűkép perverz kultuszát: a bálványimádás bűne ez, »a betű babonája«, mondja Saussure az *Anagrammákban*, és nehezebbé esik bizonyítani, hogy létezik »egy minden írást megelőző fonéma«. A mesterkéeltség perverziója szörnyeket nemz”.¹⁵

A „betű babonája” igen régi időktől kezdve kísért az irodalomban. „A betűkép perverz kultusza” föllelhető a *Görög Antológia* képverseiben. Az anagrammatikus alkotás példajaként elemzi az *Aeneist* V. N. Toporov *Az anagrammatikus struktúra elemzéséhez* című tanulmányában.¹⁶ Az eposz tárgyjelölő első hét sorában így fordulnak elő (Toporov nyomán) a *Rómára* utaló betűk (vagy fonémák):

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Laviniaque venit
Litora, multum ille et terris iactatus et alto
Vi superum saevae memorem Iunonis ob iram,
Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
Inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.

(A kiemelések Toporov nyomán.) Persze az „*Italiam*”, „*Laviniaque*”, „*litora*”, „*multum*”, „*ille*”, „*alto*”, illetve odébb:

„Latio”, „Latinum”, majd „Albanique ... atque altae” *l, t, a, i* hangjai vagy betűi is hasonlóképpen beszédeseek, nem szólva az olyan jelentéktelenebb belső alliterációkról és hang-betű-játékokról, mint a következő, jórészt szimmetrikus alakzatok:

virumque – qui primus
Laviniaque – venit
litora – ille et terris
deos Latio – genus unde Latinum
Albanique patres atque altae

Idézzük föl melléjük a *Sejtelem* (1882) harmadik sorának szimmetrikus hang-betű-játékát:

Betakarít régi rakott csűrébe

ahol is (az *a–o* különbség elhanyagolható lévén) jóformán csak a *cs* és az *ű* nem ismételt elem, de retroaktív hatással a *cs*-t bevonja a betű-hang-játékba a verset záró rímző, a „cserébe”. (S persze az *ű*-t is.) Csak nagyon erőszakoltan lehet anagrammát kimutatni. Annyira körülményes egy „Arany”-t összehozni a két utolsó sorból, hogy ahhoz képest a *Melyik talál?* „maradó nyugodtan” vagy a *Nem kell dér...* „nyugalomra” szavaiba rejtett (mint kriptán a címer: megfordított) *Aranya* (ráadásul a végső nyugalomra intő szavakba szöve) teljességgel szándékos névrejagetésnek teszszik. Az a benyomásom, hogy Vergilius is, Arany is a szavak asszociatív felgyülemelésének, gyülekezésének esett áldozatul: a versbeszéd *melosza* alakul és alakít így – az ilyen nyelvérzékű, a szóhangzatoktól így ösztökélt költőtípusnál szinte magától. Nem kell hozzá anagramma-képző szándék,

bár ha tudatosodik ez a lehetőség – Vergilius esetében ez történhetett – a költő bizonyára még inkább „rájátszik” a költésfolyamat e „véletlen” adományára.

Arany mintha ezt a képességét még vissza is fogná, mintha túlzottnak érezné s olykor el is hárítaná ezt az adományt. Általában azonban klasszicista stílusérzéssel bánik vele. Ritkák az olyan kilengései, mint a „hulla a hulla” ami egy pillanatig ugyanolyan olcsó, könnyen kapott belső rímnek tetszik, mint az „állá halála”. De egyik is, másik is olcsóságával, kántorpoézisbe illő együgyű ékeskedésével erős kontrasztként emeli ki az utána következő hatalmas képeket. Gondoljuk meg: a dalnokok eddig tényszerű leírást nyújtottak az ostromról, legfeljebb a „Minden tüzes ördög népet, falat ont” és a „Mint bástya, feszült meg romlott torony alján” vált szónoki metaforává, illetve hasonlattá. Eddig a lapidáris közlésből támadtak ilyen csattanós fordulatok:

Jézusa kezében kész a kegyelem:
Egyenest oda fog folyamodni.

A szűkszavú, pontos fogalmazást nem cifrázzák, csak kiemelik „díszei”, a háromszoros alliteráció *k*-val, a kétszeres *f*-fel, nem szólva a két magánhangzóval kezdődő szónak a *k* hangokkal összecsengő keménységéről, a „kéz” és „kész”, a „kegyelem” és egyenest”, az „oda fog” és „folyamod-” (illetve *o-a-o*) összecsengéseiről. (Emlékezzünk vissza az 1855–56 tájékán írt *Szondi* című töredék dísztelenebb szavaira:

„Kegyelem az istennél van:
Folyamodom elébe!”

A „Szügyeikben tört keze forgat” vagy a „Kelevéze ragyog vala balján” ismét a lapidáris láttató közlés diadala, s ez folytatódik egy hasonlattal összeszöve a tájat az első versszak hatalmas távlatú tájképe után újólág felvillantó képpel:

Kő módra befolyván a hegy menedékét . . .

Ezt készítette elő a játékos, blaszfémikus önálló tagmondat, a „hulla a hulla”. Hangzatpárja, az „állá halála” pedig az egész vers legsugárzóbb képét előkészítve válik annak szerves részévé; a birtokviszony, valamint az állítmány igéje és határozója egybeforrottsága folytán el sem választható tőle:

Ő állá halála vérmosta fokán . . .

A hangzók szintjén fejlődnek viszonyok: a „Kő” hull, folyik, de „ő” áll; a párosan összecsengő „állá halála” és „-mosta fokán” mély hangjai közül, középről élesen kirí *é*-jével a „vér”. Ez persze „több”, mint amit művészileg kiterveltnek kellene éreznünk vagy annak érezhetnénk. Véletlen? Lehet, de nagyon *illő* mindaz, amit az ilyen véletlenek hoznak. Az apoteózis hangzatilag, nyelvileg, poétikailag teljes. Pedig nem is tudni, hogyan lehet a halálnak „foka”, s ha lehet, ez vajon szirtfok, bástyafok, a magasba emelkedés lajtorjafoka, vagy magának a halálnak van egy ilyen vérmosta fokozata. Ez mindenestre a magasság foka, magasabban a hegynél – *epifánia*. A versben olyan magaslát, hogy több róla nem is mondható, ezért petárdaként fröccsen szét az eddig összefogott gondolaterő hamvába hulló gondolattörmelékké:

Diadallal várta be végét.

S ezt – a „hulla a hulla”, „álta halála” szubliminális (torz és elfulladás) „Allah”-kiáltásait, illetve a „diadallal” hallaliját – már csak a bibliai átkok követhetik.

Ez nem az egész vers, ez csak vers a versben, épp csak belehallgathatunk a közepébe és a végébe, de a költő gondoskodott róla, hogy „saját szavainál” pontosabbak, hitelesebbek, „költőibbek” legyenek a megidézettek. (A különböző „költői nyelvek” ütköztetésének metafizikájáról szól Szörényi László: „a politikai allegória hirtelen ars poetikává lényegül át, amely ti. azt állítja, hogy különböző költői nyelvek léteznek, amelyek különböző politikai és kulturális nyelvrendszerekhez, szisztémákhoz kötődnek. Adott esetben fölcserélhetők, illetve átjátszhatók egymásba. Azonban az a szint, amelyen ez a csere megvalósítható, az árulás szintje”.¹⁷) S eközben mintha „a két árva fiú” költői ihletődésének története is lejátszódnék előttünk, egészen odáig, hogy rá kell jönnünk, mi készteti őket arra, hogy önmagukban gyöngé szójátékokat így folytassanak s vigyene- nek át magasabb térre, ahonnan nincs visszaút és nem érvényes semmilyen magyarázkodás. Ezt a fonemikus jelen- létet és ennek poétikai átlényegülését itt már csak együtt lehet érzékelni.

Van ezekben a *b*-ból, *l*-ből és magánhangzókból álló szavakban valami mesterkélt lebegés, csak hangzás, jelenté- sen túliság, amikor ilyen töményen, ennyire egy sorban, ennyire erőszakosan hangzásbeli mivoltukat hangsúlyoz- zák. Gondoljunk Kosztolányi *Ilona* című versére, melyben egy ponton túl már az „illala” is úgy veendő, ugyanolyan jelentéses és jelentős szóként, mint az „Ilona”. Itt, az Arany-versben, látszólag fordított az irány. Mintha előbb volna a nyelvzenétől ittas költés-lelés dadogása, dallammá

szellemülése, hogy vele a „zaumnij” (értelmen túli) elragadtatás létesülhessen, s így legalizálódjék a „halála vérmosta foka”, ez az Erdélyi János módján elemezve alighanem képzavarral küszködő kép. Amiről persze nem árt megjegyeznünk, hogy szinte csak válaszol a verset nyitó kép („Rá visszasüt a nap, ádáz tusa napja”) furcsa zavarára: „nap” = időtartam, időpont, égitest? S ráadásul nagyon hasonlít arra a metaforatípusra, amelyet Northrop Frye *A kritika anatómiájában* kiemel. „A birtokos esetben álló absztrakt főnevet követő jelző és konkrét főnév (shakespeare-i példa: »death’s dateless night«) tizenkilencedik századi kedvenc”.¹⁸

Arra, hogy hogyan jön létre ez a testetlen, zsongító, szinte-szinte öntörvényű, önmagát jelző-jelentő hangzatsor, nézzünk egy egyszerűbb példát. Az *Alkalmi vers* (1853) következő négy sorában a „Minket ne” kivételével minden szó egymást visszhangozza:

Zenebona, babona,
Huzavona vesszen!
Visszavonás, levonás
Minket ne eposszen.

A „zenebona” és a „huzavona” ikerszók önmagukkal, egymással és a „babona” szóval csengenek össze. A „vesszen” és a „vissza-” is rokonhangzású, s az előbbi az „eposszen” rím hívószava. A maga módján a „visszavonás” is visszhangozza az első három szót, miközben belső ríme a „levonás”. Szinte folytatják a „zenebona, babona, huzavona” sort, mintha bennük rejlene egy **visszavona*, **levona* alak. Ez a fonemikus telítettség aligha a véletlen műve. Nagyon is sokrétű az elemek közötti együttműködés, s úgy tetszik, a hangtani

erők egyszersmind jelentéstani szervező erők is. A költő *nyelvérzéke* mintegy akaratlanul így nyitja meg a forrásokat, tudattalanul egy ilyen szerveződés medrébe sodorja a nyelvi anyagot, sőt valahol egy még mélyebb, még rejtettebb zugában a tudattalan érzéknek (mely azért, íme, *eszes érzék*) eleve egy ilyen rendeződés érdekében szűri, szelektálja.

Az akaratlan összerendeződés jelei ott is feltűnnek, ahol egyéb szándéknak, célnak nincs jele. Például a *Mária! bűneid meg vannak bocsátva* első két sorának végén a „szelid nőt” és a „szemöldi” – az egyik mintha a másiktól lenne véve. (Ezek nem rímhelyzetben álló szavak.) Alliteráció sem igen található ebben a hangzástechnikáját tekintve eléggé puritán versben. Legfeljebb a „*Macska itt marad háznál*” kivétel; vagy a harmadik versszak elején a

Védangyalkint állt fölötte
S míg *tebette*, *védelmezte*

sorokban az általam kiemelt szavak rímszerű összecsengése. Pedig a „szelid nőt” és a „szemöldi” között elindulhatott volna valamilyen „jelentéses” játék. Az *m* hangok így is „megünngetik” a második sort, valamelyest az utolsó előtti is. Talán a címbe szintén figyelemfelkeltő a két *m*. Két *b* is alliterál. Ha Arany rászánta volna magát a játéokra, írhatta volna így a második sort:

* A *morálnak* mord szemöldi

avagy az utolsó két sort így:

* *Macska ott marad a háznál:*
Mórikál és egeret les.

Ha Arany így írta volna, tűnődhetnénk, nincs-e valamilyen különös hangsúly vagy üzenet elrejtve a

*Mária, morál, *mord, Láttam* ily nőt esni porba, *Elkísérte*
a nyomorba, volt már, Hozzáromlott, Macska ott marad a
*háznál, *mórikál*

szavak anagrammáiba. – De hát: *nem így írta!* Nem is írhatta. A „mord” a „kemény”-hez képest lágy, almanach-lírás „masszatolás” lett volna, a „mórikál” pedig még sem közelítette volna az „új gazdát nyal” kemény, egyértelmű ítéletét. – De hát én nem a verset akarom átírni. Csak azt szeretném illusztrálni, hogy ha a „morál” szó rejtegetésére egy-két szócserevel felhívjuk a figyelmet, ebben az értelemben válnak jelentéssé azok a szavak és sorok is, amelyekbe különben csak nehézkesen lehetne belemagyarázni ilyen szándékot. Pedig maga a jelenség „ott van”: öt olyan hely van, ahol előfordulnak, közel egymáshoz vagy egy verssorba szétszórva, a „morál” betűi. S gondoljunk Voinovich Géza jegyzetére: „Volt egy másik kézírata is, azon *Szűmorál* a címe, hasonmása a HV. [*Hátrahagyott Versek*] kötetében.”¹⁹ Hasonlóan funkciótlan anagrammatikus jelenlétre gondolhattunk a *Kortársam R. A. balálán* „r” és „a” kapcsolatai láttán.

Van verspélda, melyről már-már biztosan állíthatjuk, hogy igazolható a funkció jelenléte – akkor is ha a vers maga nem tart rá igényt, illetve ha nem valószínűsíthető a költői szándék. A *Tetemre hívás* elején feltűnően sok ő/ő hang van (főleg hosszú „ő”-k): „sötét erdőben”, „Benőt”, „tőr”, „előtt”, „erőszak”, „ölte” és „őt”. Ilyen sűrűségben többé nem halmozódik ennyi (8) ő. A kilencedik versszakban úgy található hat belőlük, hogy a „Jöjjön” „Jő” alakban megismét-

lődik és a „-könny-” is kétszer fordul elő. Mindez lehet véletlen. Az is, hogy az első versszakban elfoglalt hangsúlyos helyzete után a „tőr” újra már csak abban a versszakban jelenik meg (a tizenegyedikben), amelyikben Kund Abigél, s ebben a versszakban az ö és ő hangok száma (7) egy híján eléri az első versszakban található kétét. A „tőr” szó újólagos feltűntét szinte előkészíti a „tört” szó (ez is a sebhez tartozik!) az előző versszak végén, mely utóbb, javítás folytán került ide. (Az első változat: „Marad aludt vér seben a folt”.) S vajon véletlen-e, hogy amikor szeretője a helyszínen szembesül s a rímbe „azonosul” a törrel, egy egész sorra szétszórt rím jelzi a „szétszórtságot” vagy *szétszóródását* (esze vesztését) és juttat különös vonzerőt a „tőr”-nek:

Jöjjön utolszor szép szeretője

Jő; szeme villan s tapad a *törre*.

Az aláhúzás – utólagos javításként – Aranytól származik. A tizenharmadik versszaktól a *tör* és Abigél párosa következik. Így az utolsó előtti három versszak mindegyikében előfordul a „tőr” szó. A szembesítésnek, a gyilkosság vádjának a következménye a „Döbbenet” s benne a „Benő” név anagrammája, ami megismétlődik a „lebüvölten” szóban is (korábbi variánsok erre: „kövülten”, majd „büvölten”). Magányos „ő” (illetve a „Benő”-re rímeltethető és létet tagadó „nem: ő”) készíti elő a tizenegyedik versszak negyedik sorában az ötödik sor „tőr” szavát, egyszersmind ellentétpárjaként a lány vallomásában elhangzó „én”-eknek és „nem”-eknek. (A „Döbbenet” stb. világossá teszi, hogy Abigél nem volt jelen az öngyilkosság elkövetésénél. Kulcs-

szó. Arany is ekként idézi, amikor a költeményt levélben magyarázza Erdélyi Mikes Rózának.²⁰⁾

A nyelv hangtani véletlenei ötvöződnek dramaturgiai és versszerkezeti döntésekkel. Ismét azt sejthetjük, hogy Arany ihletének (vagy általában a költő ihletének) van egy erőteljes hangtani, a ritmust és a hangzás lineáris progresszióját szervező összetevője. Ez nemcsak rímeket készít vagy hív elő. Nemcsak alliterációkat szór szét és sokszoroz. Az előhívottakon kívül fölös számban termel, illetve tart készenlétben rímeket, alliterációkat és egyéb hangtani figurákat. Olykor akkora bőségben, hogy a versszerzőnek nem föltalálásuk, hanem megrendszabályozásuk vagy visszaszorításuk okoz gondot. Gond ez már csak azért is, mert előfordulhat, hogy a gondolat menetét túlságosan magához igazítja ez a hangilag motivált szövegkifejlés. A bő szó- és szólamkincsű szónokkal szintén előfordulhat, hogy elragadja a nyelvi önkiélés, hogy egy hatásos frázis vagy szófűzés kedvéért föláldozza gondolatának pontos kifejtését. Arany posztromantikus tudattal uralkodott a nyelven. Ihletettségének típusa az amorf anyagtolulást a kristályosodás első jeleitől kezdve tudat alatt rendezte, szabályozta. Eközben nagyjából körülhatárolta, elosztotta, megfelelő pályákra állította a szelekcióhoz szükséges tartományt, s elébe állította a hangtani alakzatok körének, ritmusának, előre- és visszaható kapcsolódásainak mércéit.

A Tetemre hívás egyik-másik fennmaradt javítása bepillantást nyújt a költői nyelvérzék működésének állomásaiba, ezen a ponton már a tudatos kontroll beavatkozásaiiba. Mindnyájan érezzük vagy értjük, hogy ez a két sor a tértávlatot kinetikai, akusztikai és pszichológiai mimézissel egyesíti:

Fojtva teremről rejti teremre
Halk zokogását asszonyi bú.

Voinovich négy kéziratról tudott. Az elsőben, a ceruzával írottban ez a két sor még így állt:

Búgva teremről (rejt) (hordja) nyögi teremre
Halk zokogását asszonyi bú.

A „Búgva” és a „bú” alighanem egymást segítették felszínre. A „rejt” talán a „teremről . . . teremre” *t, r, e* hangok kakofóniájából termett elő. Mintha ezt a kakofóniát próbálta volna csökkenteni a költő a „hordja” vagy a „nyögi” igékkel. Ezekről azonban a kép átvált szokványos (a poétai *langue*-nak megfelelő „költői”-be s csak az „auditív képzeletre” (ahogyan T. S. Eliot érti) apellál. A búgó, nyögő, zokogó bú némiképpen szentimentális szótorlódása az affekció szintjén okoz nem illő „kakofóniát”. Ráadásul a „búgva” – talán rímkenyszerrel is feltételezhetünk – megismétlődik a tizedik versszakban:

Anyja reárogy, öleli búgva.

Arany tehát elhagyja a „Búgva” szót a negyedik versszakból. A mestervonás azonban a „Fojtva” szóból értelmileg következő „rejt”, amely ráadásul – elnagyoltan, kancsal rímként – még meg is ismétli a „fojtva” hangalakját. Nyert vele a versgondolat, a *dianoia*: az állítmánynak a „teremről teremre” szó párba ékelődése, valamint a „fojtva” implicit alanyának mondatvégre távolodása a végtelen teremsoron át folyó menekülés-rejtőzés kinetikus képét egyesíti a bánat elfojtásának, elrejtésének megindító képével. Ez minden búgás-

nál, nyögésnél elevenebben érzékelteti az olyan bánat elfojthatatlan kínját, amely elől nem lehet elmenekülni.

A hangtani figurázás spontán bősége persze, mint már utaltam rá, fölszínre tör ott is, ahol minden szemantikai indokolás erőltetett volna:

Kastélyába vitette föl atyja

Ki se terített meg se mosatja.

A „meg se” „g”-je zöngétlen réshang (s) előtt *k*-nak ejtendő. A „kastély” palatalizált *l*-je megfelel (a *t* után különösképpen) a palatalizált *t*-nek, illetve a beléje olvadó *j*-nek. Hogy egy ilyen „*t + l*” – „*t + j*” – *t*” sor mennyire beleilleszkedik Arany fonemikus képzeletvilágába, arra példa a „kastély” szóhoz kapcsolódó rím sor a *Hoc erat in votis* című töredékben. A rímet: „kastély”, „kakastěj”, „havas tél”. Az utolsó két szótag tökéletesen megegyezik, ha a *j*, *l*, *l* hangokat egyazon fonéma különböző tájnyelvi kiejtéseként „értjük”, persze nem feledkezve meg arról, hogy ezek a hangok önálló fonémaként is funkcionálnak. A három rím szó mondhatni tudatosan szemlélteti az „ly” három különböző, de egyaránt lehetséges kiejtismódját. Vagy véletlen ez a sor? Akkor Arany végtelenül kifinomult tudatalatti nyelvérzékének tudós habitusát dicséri.

Néha az a gyanúnk, Arany játssza az értetlent, amikor a nyelv anagrammatikus-fonemikus mélyszintjein jelen levő jelentésjelenségekről lehetne szó költeményeiben. Nyilván tudta, s nemcsak a kötelező olvasmányként olvasó diáksereg fedezte fel a *Tetemre hívás* 30. és 67. sorában az erotikus, blaszfémikus mozaikot. Az utóbbi sort kétszer is átjavította.

Az összesen 28 verssort érintő javítások mutatják, hogy Arany skrupulózusan átvizsgálta a költemény szövegét, semmi sem kerülhette el a figyelmét, amire kényes lehetett. Tegyük hozzá: Moller Ede negédes műelemzését végig széljegyzetelte, s Erdélyi Mikes Róza asszonynak a kérdéseire levélben válaszolt. Megnyugtatta, hogy az „állata” nem sajtóhiba, és megmagyarázta, mit jelent, hogy „Vissza! neki”.

Szeme-füle hajlamos is volt rá, hogy egy-egy szöveget a betűk és hangok póré linearitásáig bontson le, s akár akaratlanul is újra artikuláljon. Példa erre *A szövegmosoly* című „tréfa”, mely Lehr Albert módszerére célozva Kisfaludy *Mohácsának* 35. sorát („Ősi szabadságért harcolt bár férfikarokkal” tagolja különböző ízületekre, megfelelő „tudós” értelmezésben:

Ősi szabadságért harcolt, bár férfi, karókkal
 Ő, ki szabadságért harcolt, bár férfi, karókkal
 Ő, ki szabadságért harcolt, bár férfika, rokka
 Ő, ki szabad *Sághért* harcolt stb.
 Ősi szabadságért harcolt, bár férfikar, okkal²¹

A spontán melikus alkotás példája lehet a *Tetemre hívás*-ban még az olyan összecsengés is, mint amilyen a harmadik versszak első és harmadik sorának elején az „Állata” és a „Hátha az” szavaké. S közben az „alabárdos”. Még az olyanok is, mint a „visongás” és a „senki” az utolsó előtti versszak utolsó két sorában, valamiképp fonemikusan „tudnak egymásról”. Ehhez hasonló módon emlékeztetnek egymásra Abigél vallomásában az „unszola”, „szóval” és „nosza” hangzói. S talán még a költemény első mondatában a „Halva talál-” szótagjai és a második versszak végén a

„ravatalán” hasonló hangzása is emlékeztet a holttest hasonló helyzetére az erdei és a palotai környezetben.

Riedl Frigyes Arany nyelvi virtuozitását dicsérve megjegyzi: „Aranyon is megesik, hogy mintegy saját virtuozitásától elragadva, oly nyelvalakokat gondol ki, melyek már mesterkélték, nem magyarosak”,²² s erre két példát hoz fel. Az egyik a *Buda balálából* való:

Tisztessége vagyon, de magát alázza
Hódoló *mosolynak arcát lepi máza*.

(A mosolynak csak a *máza* ez, emlékeztetve a „mézes-mázós” kifejezésre is.)

A másik a *Télben* madárfogó kispásztora:

Karimás kalappal
A juhőrző gyermek *meglopni akarja*.

A kiemelés Riedltől. Az első esetben az inverziót a sornet-szet kényszeríti ki, s az alliterációval kétszeresen megerősített rím (*magát ... mosolynak ... máza; alázza ... lepi*), sőt a „magát”–„arcát” párhuzam is, menti, igazolja. Az erőltettség, ami a versben közölt színleléssel együttjár, együttjár itt az alakzatok felismerésével: a „mosolynak”, egy pillanatig úgy tetszik, az „arcát” s nem a „máza” a birtoka. Ha nem vesszük figyelembe a „jelentésküszöb alatti nyelvöltögetést” (tisztessége vagyonnyi érték; „lómosoly”, „lepimázza”), akkor is jelentős teljesítmény az önerőszakkal keresztülvitt színlelés nyelvi mimézise. Petőfi némileg hasonló helyzetet fest kakofonikus eszközökkel a *Lebel vezér*ben:

Noha neki nem kell az én barátságom,
Odatolakodom és reátukmálom.

A másik példa esetében számomra nem világos, mi is az, amit Riedl kifogásol. A sorok hanganyagának összeszövöttsége rendkívül erőteljes. „Kar-”, „kal-” „-pal”, „-kar-” rímel szavak elején, közepén, végén, s a „kalappal” „-lap-”-jára a „meglopni” „lop-”-ja válaszol. A *lopás kalappal* történik, s ezek a szavak szinte súgják: úgy, hogy a pásztorgyerek *rálappantja* a kalapot a madárra vagy a madár fészkére. Mindkét esetben valószínű, hogy az inverzió nem a költő elsődleges elhatározásából ered: rím- és ritmuskényszer következménye. A költő azonban vállalja, élni tud vele, sőt fölös hangzati ékítményeikkel szándékoltságukat szinte kihívóvá teszi. Persze a „teremről rejti teremre” sem „magyaros”. A költő nem a *langue* kodifikált törvényeit illusztrálja: maga is törvényalkotó. A kodifikált törvény szemzőgéből nézve erőszakot követ el a nyelven. Vagy legalábbis kérdésessé teszi a köznapi nyelvhasználat sémáit, holt metaforáinak az elevenjére tapint, a szórendet megbotlygatva nyugtalanítóan átrendezi. Arany ezt rendszerint azzal a látszattal vagy látszatteremtéssel hitelesíti, mintha a nyelv őstermészete nyilatkoznék s ő e szellemi szellő aeolhárfaája volna.

A melikus alkotás lehetőségei szabad lehetőségek. Csak úgy, mint az egyéb nyelvi figurák felhasználásának alkalmai vagy lehetőségei. Megismétlődésükre nézve annyi megkötés sincs, mint a versmérték, a rímképlet vagy a strófiképlet esetében. Más szóval: használatát nem lehet semmilyen „absztrakt forma” képletébe foglalni. Más kérdés az, hogy bizonyos verskultúrákban ilyen összetevők is alkalmasak

versképző funkcióra. Az alliterációk szabályos rendszere határozta meg az óangol verselést: a *Beowulf*-ban négy hangsúlyos szótagra épülő verssorban az első három hangsúlyos szótag kezdő mással- vagy magánhangzója csengett össze. Arany lényegében ugyanezt az elvet alkalmazta *Kapisztrán* című töredékében:

Borulának buzgó szívvel
 Boldogasszony zsámolyához,
 Te-Deumot, Téged-istent
 Tart az ősz Hunyadi János.
 (2. versszak)

Ez a rend azonban Arany versében nem feltétlen. A verssorok mértékét nem ez határozza meg. Fölös ékítmény: az 1. és a 6–8. versszakban egyáltalán nem érvényesül. Semmit sem számít, hiszen nincs versformát képző funkciója.

Northrop Frye szerint az igazi vers-meloszt nem lágy zenei hangzatok jellemzik, hanem inkább a kakofonikus diszharmóniák legyőzése. „Az ilyen kifejezések: »lágy zenei áradás« vagy »nyers, zeneietlen dikció« – a *zenei* szó szentimentális használatához tartoznak, s talán annak köszönhető, hogy a mindennapi nyelvben a »harmónia« – a zenétől függetlenül – stabil, állandó viszonyokat fejez ki. A harmóniának ebben a figuratív értelmében a zene egyáltalán nem harmóniák egymásutánja kell hogy legyen, hanem a diszharmóniáknak kell úgy követniük egymást, hogy harmóniában oldódjanak fel végül. A zenében ugyanis az egyetlen szilárd, állandó »harmónia« nem lehet más, mint a végső feloldódás az alaphang akkordjában. Valószínű, hogy a nyers, darabos, disszonáns költemény mutatja fel a költé-

szetben (föltéve, hogy a költőnek megvan a kellő technikai készsége) a zene feszültségét s hangsúlyosan sodró lendületét. Amikor a magán- és mássalhangzók gondos kiegyensúlyozásával és a hangok álomszerűen érzéki áradásával találkozunk, valószínűleg nem zenei költővel van dolgunk. Pope, Keats és Tennyson zeneietlen.”²³

Riedl *Az elveszett alkotmányról* szólva utal Vörösmarty verdiktjére: „Nyelve és verselése olyan, mintha *már* az irodalom vaskorában élnénk”, majd így folytatja: „Arany hexameterében itt valóban nincs meg az a zengzetes fejedelmi ömlés, nincs meg a költői emelkedett kifejezések ihlete, mint a *Zalán futása*-ban. Nyelvében helyenkint van valami darabos, száraz és érdes. Ezt Vörösmarty nagyon erősen érezte, de nem méltányolta azt, amiben a parodizáló Arany őt felülmúlta: a nyelvkincs és különösen a szólások gazdagságában. Talán nem is jelent meg magyar költői mű, melyben oly sokféle szóanyag volna felkincselve, mint itt. Igaz azonban, hogy ez a sok szó nincs mindig költői szférába emelve. Mintha nem bírná a szerző a hexametersorból, mint valami szűk nyakú korsóból kibugyogó szóáradatot megfékezni. Ilyen szóerupció például a vihar leírása, melynek szóhalmazában azonban némi parodisztikus vonás van:

Brr! dörögés-morogás, recsegés-ropogás morájával,
Nagy zuhogás, robogás, locsogás, fecsegés, kopogás közt
Zajg villám, zivatar bérc, szikladarab, koros erdő,
Záporosó, rohamár, terepély posvány, zuham és jég.”²⁴

Frye ezt a példát nyilvánvalóan a *zenei* vers, a bájolóból lett lírai *melosz* sikerült mintapéldányának tartotta volna. Ilyen versekkel illusztrálja tételét:

Mauch mutton, byt buttoun, peilit gluttoun, air to Hilhous;
Rank beggar, ostir dregar, foule fleggar in the flet;
Chittirlilling ruch rilling, like schilling in the milhous;
Baird rehator, theif of natour, fals tratour, feyindis gett.

(Dunbar: *Flyting with Kennedy*)

That long tyme blew a full tymorous blaste,
Like to the Boriall wyndes, whan they blowe,
That towres and tounes and trees downe cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe.

(Skelton: *The Garland of Laurell*)²⁵

Frye szerint a lírát nem az „ismétlődés”, hanem a „társítás” asszociatív ritmusa jellemzi. Magyarázatul a *Szeget szeggel* Claudiójának szavait idézi:

Ay, but to die, and go we know not where

[Mészöly Dezső fordításában:

De meghalni! Ki tudja, hova menni? ...]

A következőket fűzi hozzá: „Halljuk természetesen a metrikus ritmust: ötös jambus négy ütemű versként olvasva. Halljuk a szemantikai, illetve a prózaritmust, s halljuk azt is, amit a dekórum ritmusának nevezhetünk – a halállal szembenező ember rettenetének nyelvi megjelenítését. De ha nagyon figyelmesen hallgatjuk a sort, kihallhatunk belőle még egy további ritmust, egy jóserejű, töprengő, szabálytalan, kiszámíthatatlan és lényegileg diszkontinuus ritmust, mely a hangalakzat egybeeséseiből támad:

Ay:

But to die ...

and go
we know

not where ...

[Megközelítőleg:

Haj!

Hát csak halj –

s ellejts,
ne sejtse

hová ...]

Ahogy a szemantikai ritmus a próza, a metrikus pedig az *epika* indíttatásában, úgy ez a rejtett értelmű ritmus a líra indíttatásában játszik alapvető szerepet. A próza kiindulása rendes körülmények között a tudatos észben találja meg a maga központját: az értekező szerző tudatosan ír, és az irodalmi próza írója egy tudatos folyamatot imitál. A verses *epikában* a versmérték megválasztása megszabja a retorikai szervezés formáját: a költőben kifejlődik egy tudattalan szokáskészség arra, hogy ebben a mértékben gondolkodjon, s ezáltal egyéb irányokban felszabadul – történetek elmondására, eszmék előadására, vagy a dekórum által megkívánt mindenféle módosítás elvégzésére. Önmagában mintha egyik sem merítené ki egészen a tipikusan költői teremtetést, amely asszociatív retorikai folyamat, nagyrészt a tudatküszöb alatt megy végbe, mint paronomáziák, hangkapcsolatok, ambiguum értelemkapcsolatok és emlékképkötődések örvénylése, ami nagyon hasonlít az álmodásra. Ebből emelkedik ki a hang és értelem kifejezetten lírai egysége. Mint az álmodás, a verbális asszociáció is alá van

verve egy cenzornak, amelyet (vagy akit) nevezhetünk »plauzibilitás-elvnek«. Ez azt a követelményt fejezi ki, hogy az álomnak olyan formát kell öltetnie, amelyet elfogadhat a költő és az olvasó éber tudata, kellőképpen illeszkedik a kijelentő típusú nyelv jel–jelentés egységéhez, s ily módon közvetíthető, és el is juthat ehhez a tudathoz. Az asszociatív ritmus azonban mintha megtartaná kapcsolatát az álmodással, ahogyan a dráma is megtartja kapcsolatát a rítussal.”²⁶

Frye elgondolása értelmében közel járunk Arany lírai vénájának lényegileg lírai karakteréhez, midőn a hangalakzatokhoz kapcsolódó, sőt belőlük kifejlődő verbális asszociációkig hatolunk. Amikor is a hangalak nemcsak akármilyen, pusztán hangalakjával asszociálódó rímet hív elő, hanem mintegy *értelmez* is, s egyszersmind értelmet ad a pusztán a hangalakkal asszociált szónak vagy szavaknak, vagyis értelmet *teremt* egy olyan összefüggés számára, amelynek korábban, e nélkül az asszociáció nélkül, nem volt értelme. Ez nem „hangfestés” vagy „hangutánzás”, nem is rímtechnikai kérdés, s a ritmusok, rímek absztrakciós célú elemzésében (verstani elemzésekben) legfeljebb illusztrációként, érdekes példaként, határesetként, nemegyszer a költői licencia megnyilvánulásaként játszik szerepet. Az olyan funkcionális elemzések, mint Fónagy Iván elemzései, felhívták a figyelmet a hangtani alakzatok értelemteremtő lehetőségeire. A verselemzésekben ilyen jellegű megfigyelések mindig is előfordultak. De talán nem abban a mélységben, mint amilyenben célszerűnek látszik erőltetése az Arany-líra esetében. Igaz, a példák elszórtan vannak jelen. Mint Frye is megjegyzi, ez „lényegileg diszkontinuus ritmus”. S olykor ilyen egyszerű és természetes:

Szív, örömtől elszokott szív,
Multak gyászos özvegye!
Meghervadtál, meghajoltál –
Az vagy-é még, aki voltál,
Árva szívem, az vagy-e?

Az „özvegye” és „az vagy-e” az első pillanatban csak érdekes rím. Ha visszaidézzük a mondat elejét, akkor vesszük észre, hogy a gondolat ötlete is belőle származik, s szinte nem is tartalmaz mást, mint amit a rímelő szavak.

A *Toldi szerelmében* bukkanunk rá a következő anagrammaszerű jelenségekre:

Toldi névjeleként:

Menj, kapus, e *tollat sisakomról vidd el*
(VI., 52.)

Tar Lőrinc gyanútlanágában:

Toldi bosszújától sok *ideig* nem *tart*;
Jő hát *le vidáman*, még *dúdol is egy dalt*.
(VI., 63.)

Piroska Toldira gondol, de

Nem tudja, hogy amit szerelemből vétett,
Az fordult fejére, mint alacsony bűn-tett,
Átkát hogy az egyház mennyire *megtoldta*. –
Szegény *Toldi* Miklós, *hol lehet azolta*?
(VIII., 35.)

Piroska levele a királyhoz

Kegyelemből *Toldi* lovagot feloldja,
– Ne legyen hős kardján alacsony bűn foltja.
(X., 109.)

Örzse neve:

Az nap, egész estig, titkát meg is *örzé*,
Szeretni Piroskát *Örzse* alig győző;
(V., 22.)

Ő, kicsi néptörzsök s fejedelem lyánya
(V., 23.)

Maga ült az elsőn s *Örzsike* mélázva,
Feketében, mint már leendő apáca;
Ősz érsek utána, mint képe királynak
(XII., 89.)

Nem kell feltétlenül szándékolt anagrammákra gyanakodni.
Annál inkább arra, hogy a *melosztermő* nyelvérzék működik, mint itt is:

Múlatja *panasszal a bosznai bán-lány*
(VIII., 33.)

Sem nem rím, sem nem anagramma, sem nem alliteráció.
Csak ugyanazokra a hangokra szűkül a hangképzés köre –
mint ahogyan a bánlány panaszának is mindig ugyanazok a
motívumai.

De még ennyi imitatív vonást sem kell feltételeznünk.
Élvezhetjük ugyanúgy, ahogyan egy rímet vagy alliterációt.

Toldi nevével kapcsolatban is:

Napot így munkában, éjet imádságban
Tölte szegény Toldi, nagy alacsonyságban
(VIII., 43.)

Toldi Miklós gyilkos-, sírfosztogatóra
(VIII., 47.)

Hallja egy bokron túl *említeni Toldit*
(VIII., 52.)

Hát nem te *futál* meg, hogy *ahol* jó Toldi?
(VIII. 54.)

Kik Magyarországon a sírt kirabolták,
S a király legelső vitézére *tolták*.
(VIII., 59.)

S amikor Piroska levelében Örzse dolgára tér, még mindig ott incseleg a magáénak egy töredéke rímhívó szóba rejtve:

Jól van; de utána még valamit *tollok*
(X., 110.)

A „vidor” Piroskára utal, s Toldi Miklós neve kimondva s kimondatlan visszhangzik a király gondolatában:

Ez a *vidor élet!* . . . mikor *elgondolta*,
Érte nemcsak Toldit – *magát is okolta*
(XII., 5.)

Ahogy Anikó gondolataiban is, rímbe keveredve, elnyújtva, de szinte rímként kimondva ott van: „Toldi” – miközben két „Miklós” is kitelik a maradék betűből:

s ím maga felszólít
Megvinni kegyelme első hírmondóit
(XII., 8.)

Sokkal korábban Toldi szerelmes gondolatait idéző sor
fonta magába kimondva s kimondatlanul Piroska nevét:

Száll oda, száll vissza; borítja Piroskát,
Lepi bokrosan, mint raj a virágos fát
(IV., 94.)

S ez a „virágos fa” hasonlat kettősen Piroska emlékét idézi
fel, amikor lakodalmán

Anikó, fehérben mint egy virágos fa,
Ott forog a vánkost feltartja magosra
(XII., 109.)

Ez a kép ugyanis már a *Daliás idők*ben is előfordult:

Azután egyedül lejte szép Piroska
Földig hófehérben, mint egy virágos fa

Végül a király szavában egy „M” s egy ékezet híjával
benne lappang (s épp a „lakolál is” szavakban!) mind a
Miklós, mind a *Mikola*:

Vétkeztél, fiú, de lakolál is hétszer
(XII., 62.)

Hogy Aranyt epikus költőként érdekelhették az anagramma-
szerű nyelvi játékok, azt nemcsak levelezése, humorizáló
versei tanúsítják, hanem a *Toldi szerelmé*be foglalt jóslathoz
(XII., 30.) fűzött jegyzete is: „*Maritabitur A. L. I. O. (alio). E*
baljóslatot ki használja fel, ha nem a népköltő? A. J.”

Kinesztézis-esztétika

A dinamikus szóérzékiességnek legmegkapóbb példái Arany költészetében a látványokat, fényjelenségeket, térbeliséget, távlatokat, tér- és mozgásérzékelést nemcsak közlő, hanem nyelvileg imitáló, átélésre kényszerítő kifejezések. A *Kápisztrán* harmadik versszakának templomi képe ilyen telitalálat: ellenállhatlan erővel közli, festi, kelti a mozgásérzetet:

Minden oszlop olyan zászlós,
Mintha mennybe szállna szárnyon;
Diadalmi dícsérettől
Dagadnak a bolthajtások.

Közrejátszik ebben még a fals asszonánc is – ahogy „melléje megy” a hangzás a vártnak.

Klasszikus példa:

Maradozó csattogással
Fehér sulyka messze villog.

Mint Négyesy László írta: „Érezzük a látásérzet után elkésve érkezett hallásérzetből a távolságot, melyből a holdvilágnál sulykoló nő munkáját figyeljük.”²⁷ Riedl Frigyes a *Családi kör* „éji bogaráról” jegyzi meg, milyen pontos fázisidőzítésnek köszönhető a kép szuggesztív ereje: „Ez a hármas fázis a falnak repülés, a koppanás és elnémulás (mely speciális vonás) az élet színét adja a puszta leírásnak.”²⁸ Mindjárt egy másik állatképpel folytatja (könyvének ebben a fejezetében Arany „állatait” szedi össze): „Milyen élénk természeti érzék, mily üdeség van a fürj eme leírásában:

Habzik a zöld vetés, ha szellő ingatja,
Messze futhat benne fürjek pitypalattyja.”²⁹

Az *első lopás* (1853) e képe nem a fürjek miatt került a versbe. Úgyszólván helye sincs ott, szinte csak toldalék. Funkciója: érzékeltetni a gazda gyönyörködését a zsendülő vetésben. Elliptikus technikával, magyarázkodás nélkül. A kép önmagáért beszél. A vetés nem folyadék, de „habzik”, ami találóbbr, elevenebb, mint a szokványos „hullámszik”. Zavarba ejtő, mi fut, a fürj-e, vagy valóban csak a „pitypalattyja” – de ettől a kis bizonytalanságtól mozgásba lendül az egész látvány- és hangkompozíció. Akárha a vetést nézve érzékelnénk a hangforrás irányának változásából, hogy a fürjek gyorsan messzire futnak a vetés közt. Persze a „Messze futhat” jelentheti egyszerűen a hang szabad terjedését. De függ-e ez a „ha szellő ingatja” feltételtől? Nyilvánvaló, hogy nem. A bizonytalanság mégis „helyszíni”.

Kinetikus képet érzékel Riedl a *Buda balálában*: „Stílusának rövidségére, a sok kínálkozó közül csak egy példát: Attilának a Mátrának tartanak, hogy ott vadásszanak.

Buda ezt látja, mint a vak a rózsát:
Szinére nem örvend, érzi a szúrását,
Asszonyok ingerlő szava miatt mormog.
Haladnak azonban; *túl nőnek az ormok*.

Lehetne-e azt, hogy mindinkább közelednek a mátrai magas hegyekhez, *megérezkítve* rövidebben kifejezni, mint ezzel: *nőnek az ormok?*”³⁰ Megjegyzem, Petőfi a távolodást festi majdnem ugyanilyen módon *A bevesi rónán* című költeményében:

Hátrább vonúl mindegyre
és halványúl a Mátra.

A közeledést, illetve távolodást áttételesen („nőnek”, illetve „hátrább vonúl”, „halványúl”) érzékelhető műfogás lélektani: a *tudott* helyett az *észleleti* tényt közli.

Arany a *Katalin*ban magát az érzéki csalódást teszi elbeszélés tárgyává, midőn Katalin a Vágra pillant.

Nyugotra ő, a part keletre,
Szaladnak egymástól sietve.
A torony is *indul*, halad
Katalin lábai alatt,
Mint gyors hajó, mely keleti
Boldog sziget felé repül . . .

Azonban im! hab loccsanása
Hallatszik a tulpart felől:
Megszűnik a hajó *futása*,
Szilárd torony lesz, mint előbb.

Arany körültekintően, aláhúzással is, a rím elrontásával is (felől–előbb) jelzi a leírás intencióját. A *Katalin*ban az érzéki elemek érzékletes, az egyén benyomására alapozott közvetítése az ábrázolás domináns tényezője, s ebben, mint a 3. fejezetben láttuk, a tájélménynek, s általában a látvány élményének jut döntő szerep. A sebes távozást a környezet megváltozása érzékelteti:

A szél suhog, száguld a mén,
Megettök a harc elmarad,
Hegyekbe mélyed el az út...

A látvány, a környezet látszólagos mozgása érzékelteti a haladást:

»El, el...!« a mén gyorsan halad,
Futnak visszafelé a fák, –
Mellette versenyez a Vág...

A „visszafelé futás” érzékelése („Mérföldek azonban visszafelé futnak, Tornyai, kastélyi eleven faluknak” – *Toldi szerelme*, III., 12. vsz.) a megszokott élmények közé tartozik. Árnyaltabb az a megfigyelés, hogy a nagyon távoli tárgyak „velünk futnak”. Így a *Katalin*ban is:

Nézd: hogy marad a föld megettünk,
Nem üldöz senki, csak magok
Futnak velünk a csillagok...

A mozgásélmény a látványban ölt testet. A „velünk futás” Petőfinek is feltűnt, de ő az érzéki élmény kiemelése helyett az (itt öncélúnak tetsző) allegorizálást részesíti előnyben:

A nap is velünk szalad,
Mint egy örült, aki véli,
Hogy őt, összevissza tépni,
Úzi egy ördögcsapat;
(*Vasúton*)

A térérzék jelen van a paraszti élet apróra átélt munkaformáinak a rajzában is:

Néha a gyökeret, amint széjjelszalad,
Kergetvén kapája, messze, a föld alatt.
(Az első lopás)

A „kergetvén” kifejezi, hogy valósággal valamiféle vadász-ösztön készteti a gyökeret kikapáló embert arra, hogy mind messzebb, mind mélyebben kövesse a gyökér útját a talajban. „Hévvél”, ahogyan a *Bolond Istók* hasonlatában:

Bányász a költő: hányszor kergeti
Mély föld alatt vakon a vak eret!
Bizvást elindul, hévvél követi
(I., 124.)

Riedl sok más példájában is a térérzékeltetés élménye dominál. Esetenként ő maga is felhívja rá a figyelmet: „Ha valami jelenetet leír, olyan részleteket mond el, mit csak az szokott, aki jelen volt. Midőn Veselényi felkapaszkodik egy zivataros este a várra, egy hosszú falsikátort lát maga előtt: »Nem nyílt abból ajtó sem jobbra, se’ balra, szája egyenesen szolgált az udvarra, most az is sötét volt, de ha villant az ég, fénye innen és túl egybetalálkozik.« (111. sz.) Minő hű megfigyelése egy futólagos impressziónak!”³¹

Ugyan nem Veselényi, hanem Solymosi látja maga előtt a sikátort, de Riedl jól érzékeli a nyelvi eszközökkel leírt helyzet tökéletes átélhetőségét, s ennek kulcsát: a személyes jelenlét szuggesztíóját. Nem éreketlen, hogy ezek a képek az „elmondásban” válnak érzékvé, lineáris közlés építi fel

a „helyszínt”, s amikor minden együtt van hozzá, akkor következik a varázsgesztus, a poétikai, térbeli egybevillanás.

Riedl a megfigyelés pontosságát ünnepelte, s nem elemzte tovább ezt a felismerését. Idéz a *Toldi*ból is példát arra, hogy Arany milyen jó megfigyelő: „Miklós némán hallgatja a vén szolga beszédét, míg végre *nagy meleg* könnycsepp ült szemére:

S mintha törlené csak arca verítékét,
Tenyeréhez törlé hívatlan vendégét:
Végig a kistujján a könny földre csordult . . .

Arany pontosan feljegyzi, minő úton követi a lecsúszó könnycsepp a nehézkedés törvényét.”³²

Az elmondás linearitása, amennyire a nyelvi közlés linearitása engedi, követi a leírt események lineáris egymásra következését. Arany még félmondataiban is vérbeli elbeszélő: a könny „hívatlan vendége” Toldinak. S ezzel a gesztussal nemcsak az átfogóbb történetfolyamat szerves epizódja lesz ez a mozzanat, de – ha csak mikroszkopikus méreteken is – lélektani jellemábrázoló erőt is sugároz. A funkcionális kiegészítésnek – díszítésnek – ez a módja lép nála, törvényszerűen, az allegorizálás helyébe.

A történetmondás az iménti másik példát is kettős esemény színhelyévé avatja. Solymosi érkezése az egyik. De a sikátorból nyíló udvar ekkorra már egy sötét cselszövésszínterévé vált, Veselényi elfogatásáé. (Ennek zaját az öreg letről hallotta, ezért indult fölfele a kötélhágcsón.)

Az *első lopás* gyökérkikapálásába is belevitt valamit Arany abból, hogy a valóságban is így adódik: vele jár a vadászszenvédély, a nyomkövetés izgalma. Tipikusan narratív jellegű képalkotás ez. Szükség is van hozzá egy bizonyos terjede-

lemre, amíg minden eleme lineáris elmondással a helyére kerül. S ekkor egyszerre áramként fut rajta végig, oda s vissza, a megjelenítő erő, felvillan és hat. Energiáit szinte a zsigereinkben érezzük. Olyannyira jelenlétteremtő, mintha szubjektumunk azonosulna a műbeli szubjektummal, akár a hős, akár a narrátor képezi e jelenlét virtuális kereteit. Vagyis *egy pillanatig a lírai költeményre jellemző, az általa és egyszersmind az önmaga számára teremtett szituációt imitálja.*

Riedl a *megfigyelés* pontosságát hangsúlyozza, és szinte csakis azt. Noha könyvében tárgykörönként foglalkozik az ilyen megfigyelésekkel („Arany állatai” stb.), az nem derül ki ezekből a tárgykörökből, hogy a megfigyeléseknek van egy közös sajátos jellegük: tárgyuknál fogva is különösek. Tulajdonképpen egy ponton Riedl ezt az egész különöséget megvilágítja: akkor, amikor rámutat Arany lélektani elemző-készségére. „Vörösmartynál is még egységesek az érzelmek, még nincsenek lélektani szájakra fejtve.”³³ Ez a „lélektani szájakra fejtés” e pontos megfigyelések lényege. A pontos megfigyelés alapján alkotott Arany-képeknek csak egy része olyan, mint a lopakodó macskát festő. Más részük nemcsak telitalálat, de különleges, szokatlan tárgyat talál telibe. Mindenekelőtt valamilyen finom lélektani élményt – olyan élményt (s mindegy, hogy elképzelt vagy valóságos), mint a sikátor két végén egyazon pillanatban felragyogó villámfény élménye. Ez még az olyan olvasóban is a *déjà vu* érzését kelti, aki ilyen látványnak még sohasem volt tanúja. Hasonlóak ehhez azok az Arany által megjelenített fénytünemények is, amelyekre szintén Riedl hívja fel a figyelmet:

„Aranynak egyáltalán finom érzéke volt a percnyi tünemények iránt. Pl. Budaszállás leírásánál: »Fáklya *futó fénye* éjjel

is ott jár még, s *bukdosik* egymásba sok fekete árnyék» (*Buda halála* V.). Ildikó kíséretét így írja le: »De arany és kő ragyog ottan drága, lovakon a szerszám futosó világa; széjjel az árnyékba, fénye lövell tüzként, s vissza, ha nap ránéz, meri nézni büszkén.« Midőn Nagy Lajos tréfamódra elfoglalja Prágát: »Ablak alatt száguld a csata vad ménje, Ütközik a szembe láncsa *futó fénye*.« (*Toldi szerelme* IV. 59.) Ami itt le van írva, azt csak egy-egy másodpercig lehet látni.”³⁴

Megfigyelhető ezekben a képekben is a történetmondás – a futó fény és a bukdosás, a nap tekintetére büszkén visszavillanó szemek epikai, sőt etikai ütköztetése, s benne a drámaiság mozzanata.

Hogy Arany maga milyen szívesen dolgozta fel a *futó fény* élményét, kitűnik abból is, hogy van ennek költészetében még egy változata:

Halvány arcát egy röpke láng
Futá el, percnyi lob gyanánt,
Mikép sötét ablak alatt
Ha lámpa gyorsan elhalad,
Egy percre átgyúl az üveg,
Aztán megint sötét, hideg.
(*Édua*, V. rész)

(A kép Petőfinél is megtalálható – a *Téli esték*ben, de nincs ennyire az impresszióra kihegyezve: „Egy-egy látogató megy csak hazafelé, Lámpája megvillan az ablakok alatt, S fényét a sötétség hirtelen elnyelé, Eltűnik a lámpa, a benn levők pedig Buzgón találgatják: vajon ki ment el itt?”) Az olyan esetekben, mint a fenti, a hasonlat izgalmasabb, mint a hasonlított – már-már olyan önálló, mint egy

metafora. Igaz, messzebb is megy, mint ami a hasonlat tiszte: az „átgyúl” után a „sötét, hideg”, sőt az „üveg” is metaforaként értendő.

Riedl és mások előszeretettel, de többnyire poétikai indokolás nélkül sorakoztatják fel az elbeszélő költeményeknek azokat a képeit, amelyek időjárási jelenségeket festenek:

Felhők szeme rebben (*A tölgyek alatt*)

Azután a villám szeme itt-ott rebben

(*Toldi szerelme*, III. 45.)

Vonaglik a felhők idege, a villám,

S a megszelelt zápor ködlik aláhullván

(*Toldi szerelme*, X., 17.)

E képek ereje az igék („rebben”, „vonaglik”, „megszelel”) szokatlan átvitelében, metaforikus használatában rejlik. Biológiai mozgás utal fizikai történésre, illetve a termés, például a gabona, szelelése (a szem elválasztása a pelyvától) a szó szoros értelmében esik egybe az esőszemek „megszelelésével”, noha a kifejezés az emberi munkaműveletre alkalmazva került forgalomba, csak ekként használták. Arany a megszemélyesítés, illetve egy-egy ige szokatlan (tulajdonképpen betű szerint *nem helyénvaló*, a maga köznyelvi szemantikai kontextusán kívüli) alkalmazásával újra meg újra metaforát vegyít hasonlatba, hasonlatot metaforába. Íme egy hasonlat a *Murányi ostroma* szárazvillámos éjszakájából:

Olykor, ha a felhők lángseb módra nyilván
Szemvakító fénnel lecsapott a villám...

A hasonlat a „lángseb *módra*”, de a „lángseb”-ben metaforaként rejtezik a „láng”, betű szerint értelmezhetetlenül (lehet láng égette seb, s lángként égő seb egyaránt). Az is megfigyelhető, hogyan álcázza Arany köznyelvinek, egyszerűnek, megszokottnak a szokatlan képet: a második sor már csak az előző négy szótól nyer különös fényt.

Már Riedl leírta Aranynak azt a gyakori fogását, hogy „új fényt, új szint ad [...] a halványra kopott metaforáknak”.³⁵ Az ő példáit lazább, összetettebb típusúakkal folytathatjuk. Például a *köpenyegforgató* szélirányos igazodása automatikus, szenvedőleges művelet az ő „kifordításában”:

Köpenyegét most is ez a szél forgatja
(*Toldi szerelme*, VIII., 70.)

A „kínnal” („kínosan”, „kínos pontossággal”, „megkínózva”?) is *kifordul*, s a gaztett megszemélyesítéséből valósággal egy új népi szólás-mondásra futja:

S leleményes kínnal öleti sorjába'
Mind', ki a gaztettnek keze volt vagy lába
(VIII., 80.)

A „fölvét a víz” kifejezés egy más kontextusba, más fajsúlyú elemre vonatkoztatva jelenik meg és szinte közvetlenül az introceptív érzékelésünkkel közli a levegőbe emelkedés ennek megfelelő élményét:

Nem érzitek-é a körülfolyó léget,
Mint emel, mint éleszt, mint ragad magával?
Fölvét az ár; a föld egyre alább mélyed...
(*A rodostói temető*)

A szellemcsapat repülése, ami a szubjektív érzést illeti (mint Rákóczi idézett szavaiban) ugyanolyan dinamikai törvények révén megy végbe, mint az álombeli repülések általában. Gaston Bachelard szerint „az álombeli repülés sohasem szárnyas repülés”.³⁶ Szárnyak nélkül repült Attila is álmában:

De borult az álom, s én egyedül, távol,
Tapodám a léget, mint ki vizet lából,
Szárny nélkül, magosan a levegőt szeltem,
Meztelen a kardot jobb kézbe' viseltem.
(*Buda balála IX.*)

Ellentmondásosabb az álombeli repülés képe az *Álom – való* repülésjelenetében:

Illatoz a pázsit, madárének hallik,
Könnyű lépteimtől még a fű se hajlik,
Lepke módon szálllok virágról-virágra:
Kimagyarázhatatlan keblem boldogsága!

Testem étherré vált. Repülni akarok,
Lebbenő szárnyaim a két könnyű karok,
S mint fütytös pacsirta, vígan, örömeéve
Fúrom fel magamat a kékellő égbe

A „könnyű léptek” szárny nélküli repülést ígérnek. A „lepke módon” szálldogálás után következik a könnyűségérzet jelzése: „Testem étherré vált.” Bachelard szól a kimondhatatlan boldogság élményéről („l'impression de bonheur ineffable”), a könnyűség érzését pedig kifejezetten egy „könnyűségöszton”-re („instinct de légèreté”³⁷) vezeti visz-

sza. Arany lepke- és madárhasonlatait, illetve utalását a lebbenő szárnyakra, „racionalizálásnak” tartaná.³⁸ Mindenesetre leszögezi, hogy a karoknak lehet valamilyen lendítő, egyensúlyozó szerepük, de nincs olyan álombeli repülés, amely angyalábrázolások módjára vállból kinövő szárnyakkal történik. Bachelard logikus eljárással bizonyítja be Jean-Paul poétikus álomleírásáról, amelyben szárnyas repülés fordul elő, hogy nem valóságos álom rajza; az érzékileg átélhetetlen absztrakciók s az egyszerre ható, de egymást kizáró dinamikus erők leírásai jelzik ezt. Így az *Álom – való* kettőssége (a szárnyakat fölöslegessé tevő könnyűségérzet és a szárnyak lebbenése) ugyanilyen ellentmondást képvisel. Csakhogy a „lepke módon” felfogható valóban csak a könnyed libegés hasonlatának, s a „lebbenő szárnyaim a két könnyű karok” valóban érthető betű szerint úgy, hogy nem szárnyak nőttek a karok helyén, hanem a pusztá karmozgás lendíti légi útján lebbenő szárnyként. (S figyeljünk fel arra a ritmuskényszerből fakadó finomságra, hogy a „két” számnévvel szokatlan többesszám mintegy a karok önálló, külön-külön létezését, illetve mozgását sugallja, és a nyelvhasználat költői szabadságával egyfajta érzéki elengedettséget, könnyűséget, *érzéki lezserséget* sejtet.)

Ez a kétféleképp lehetséges magyarázat azonban nem olyan természetesen rejlik benne ezekben a verssorokban, hogy poétikai többletet nyújthatna. Az utóbbi, ha betű szerinti is ez az értelem, erőltetett magyarázkodásnak tetszik. Elégé nyilvánvaló, hogy a hasonlatokkal együtt a Bachelard által említett racionalizálás kerül bele a szövegbe. A pacsirta-hasonlat szinte önmagáért él, nem az álom tüzetes ábrázolásához tartozik. Ha elfogadjuk Bachelard számos irodalmi példával alátámasztott elméletét (amit

nem nehéz megtennünk, ha magunk is az általa leírt módon röpdösünk álmainkban), akkor akár egy ilyen példa nyomán is feltételezhetünk valami furcsa különbséget Arany mint lírikus és mint epikus költő alkotói magatartásában.

Azok a képek, amelyek a meglepő szituációk átélését a nyelvi képzelet erejével sugallják, *suggerálják*, többnyire Arany elbeszélő költeményeiben fordulnak elő. Lírai verseiben főként elbeszélő passzusokba szorulnak, maguk is elbeszélő mozzanatokként elevenednek meg. S minél személyesebb a lírai vers hangvétele, annál inkább ki van téve a személyesség megnyilvánulását szabályozó költészeti konvenciók hatásának. A lepke- és pacsirtahasonlatoknak, illetve más esetekben a csónak-sajka stb. motívumok uralmának. Az elbeszélő versben a narrátor kötelező objektivitása a legfőbb konvenció. Ezen belül Arany az érzékletes történetmondást és tárgyleírást szinte-szinte szükségtelenül nagy szuggesztív erejű közvetlen élményátvitellel kombinálta. *Szuggesztív közvetlen élményátvitel* – ezen van a hangsúly. Mint már fentebb utaltam rá, a szituáció ezáltal *lírai*: az *ekként látás* egészen egy általános, bárki által, de csak konkrét egyediségében átélhető első személyhez kötött látás. A költő *déjà vu*-je csak így az enyém, a tied, az övé. Mindegyikünké csak akkor, ha mindegyikünk azt mondhatja róla: az enyém. Így fedezzük fel Arany szövegében újra meg újra magunknak (és csak magunknak) ezeket az Arany által felfedezett átélni való mozzanatosokat.

Arany tehát mint megfigyelő még az álombeli realitást illetően is hiteles tanúnak tűnik:

Mindig marad – ha a fejére áll is –
Őnála valami vaskos, *reális*.

(*Bolond Istók*, II., 119.)

S valóban különös jelentőséget tulajdoníthatunk annak, hogy megfoghatatlan jelenségeket próbál és tud nagy hallucinatív erővel érzékeltetni. Néha a képiség egyetlen ige jelentésében összpontosul:

Száz jut egy magyarra, még talán több jutna,
Ha egyhez olyan sok *hozzáfélni* tudna

(*Losonczy István*)

Ehhez hasonló dinamikus térbeliséget sugall egyszerre több irányú mozgással ez a négy sor, mégpedig úgy, hogy a meglevenedő képet a „kévét kötni” kifejezés emeli sugallatossá:

Körül-körül, mint a jó csikós szokása,
Tereli tömegbe Toldi karikása,
S míg ő üti szélről, ha ki mozdul, képen:
Kötözi, mint a kévét, a többi közében.

(*Toldi szerelme*, XI., 33.)

A közeledők mozgását is beleérti a képbe:

Szép ruhás leventék őrzik a nagy sátort,
Visszarántják egymást, úgy adnak sikátort.

(*Csaba trilógia*, I. rész, 2. ének)

Térbeli mozgás- és hangzaskép együttese, a hasonlattal megkettőzve:

Ropogó *éljen*-ből közeledék utca,
Mint mikor égzengés nagy szekerét húzza.

(XII., 57.)

Van ehhez hasonló – mozgást, térérzékeltetést metaforába öltő – kép a *Daliás időkben* – ott Piroskáról:

Suhog a ruhája, párta-pántlikája:
Hosszú sor mosolygás huzódik utána.

A „közeledék utca” önmagában merész, térbeliséget és mozgást sokértelműen sugalló, láttató kép: „*utca*” nyílik a király és kísérete előtt és körül a tömegben, mégpedig úgy nyílik-csukódik, amerre és ahogyan *közelednek*. Igen, de az „utca” *éltjenzésből* áll vagy afelől bontakozik ki, közeledik. Hogy időnk se legyen e kép hangos képtelenségénél lecövekelni, a „ropogó” jelzőnek megfelelő hasonlat „helyre teszi”, képileg analizálva értelmezi a képzavart. A népképzeletben az égzengéshez, előre vetülő, elhúzódó visszhangjaihoz guruló, gördülő, zötyögő, kongó mozgás és hangzaskép társul „gurigatja már odafönn Szent Péter a hordókat” típusú szólásokkal kifejezve. A mennydörgés moraja a *Válság idején* című költeményében „begörgi a csendes vidéket”. De van a fentihez fogható (égzengés ≈ szekérdübörgés) kép a *Murány ostromában*:

Messze, a látkörnek nyúgati legalján,
Vad vihar szágulda, szekéren nyargalván,
Rezgett a föld háta lassu morájától,
Szikrát hányt a felleg lova patkójától.

Itt valósággal „elbeszéli” Arany a megszemélyesített természeti képet, „pontos”, tételről tételre „igaz” analógiákkal indokolva a részletekben is. A *Toldi szerelme* jelenlétében csak a jelenlevők *impresszióját* eleveníti meg, a részletek nemhogy nem válnak ki igazolás végett, inkább még egybe-

villantásuk, egymásba dolgozásuk, egymáson át láttatásuk a nyelvi elrendezés feladata. Nem azért, hogy ködös vagy homályos legyen az összbenyomás (noha van ebben az egészben egy szédítő, zsongító, szemfényvesztő elem is), hanem azért, hogy ne az összetevők váljanak szét elemeikre, hanem csakis együttesen, csak ebben az itteni egységben hassanak.

Ebben a sugallatosságban szerepe van annak is, hogy ezek afféle „utángondolós” képek: bonyolultak, elliptikusak, többet és mást mondanak, mint ami első hallásra, első olvasásra felsejlik belőlük. De téved, aki azt hiszi, hogy a belső láttatás, érzékeltetés nyelvi útja mindenki által gond nélkül, akadálytalanul járható út. Ellenkezőleg, minduntalan nyelvi szakadékok kényszerítenek teljes készenlétre. Igaz, Arany még ebben is „rejtőzködő”: amit Keresztury Dezső arról mond, hogy bravúros rímei megférnek a legszimplább ragrímekkel,⁴¹ átvitt értelemben legmerészebb képeire is áll. Legalábbis sikerül úgy tennie, úgy öltetni egymásba a szót, mintha nem történt volna semmi kilengés, semmi különleges, csak a történet egy-egy mozzanata lett érzékibben festett, személyesebben átélhető.

Egy-egy ilyen térbeliséget, dinamikát sugárzó kép egyzersmind bonyolult gondolati tartalmat, tapasztalatot is magába foglalhat; bonyolultabbat, mint amilyent a pusztá megismerés nyújt:

Nem szorul a város tetemes falakra,
Nagy henye kövekből nincs együvé rakva;
Az erőnek szolgál kirepítő fészkül,
Nem a pulyaságnak biztos menedékül.

(*Buda halála*, I.)

Riedl szavá is teszi: „Arany ezzel Priscus megjegyzését, miszerint a hunok a fakerítést díszítik, de meg nem erősítik, egy általános jellemző vonássá szélesbítette.”³⁹ Tegyük hozzá, hogy a „kirepítő” jelző dinamizmusa erősebb, erőszakosabb, mint az a funkció, ami a puha, meleg madárfészek és a fiókák kirepülésének kapcsolatához tudatunkban tipikusan társul. Egy kőhajító gép lövedékének a fészke lehet az, ami megfelel „az erő kirepítő fészke” kép tartalmának. (Eközben a trópus nyelvi alakzatán kívül eső szó is az elvont gondolat szemléltetésének válhatik eszközévé, de szinte csak igényünk, tetszésünk szerint: gondoljunk a kövek „henye” jelzőjére, melynek kapcsolatát a „pulyaság biztos menedékével” nem kötelező észrevennünk.)

Megfigyelhető, hogy Arany képei, hasonlatai igen gyakran hivatkoznak a személyes érzékelés benyomásaira. Nemegyszer „eksztatikus” élményekre, amelyek éppenséggel a lelki jelenségek „szálakra fejtésének” (Riedl) az útjába esnek. Legegyszerűbbek azok az esetek, amikor közönséges bizonytalanságérzetről van szó. Például a tűzhányó közelében a rengésektől hullámozó föld kérgén

Nem biztos a láb, hogy rajta egyet lépjen,
Mint mikor a gyermek „hajlókázik” jégén.
(*Toldi szerelme*, XII., 26.)

Nem a kép, hanem az „érzés” volt a főszereplő a jóval korábban (1857-ben) írt lírai vers, *A lejtőn* végén:

Mint ki éjjel vízbe gázol
S minden lépést óva tesz.

Persze a hajló jég képe (a rajta járás szubjektív élményétől elkülönülve) az erő képzetét is sugallhatja, mint a *Keveháza* e soraiban

Ennyi sok nép amerre lép,
Hajlik a part, miként a jég.

Az eksztatikus élménykör szuggesztív erejének titka a statikus erő jelenlétének sejtetése. Ilyen a *Hamlet*ben a Horatio szavaival leírt „borzadályos sziklacsúcs”, mely „Tengerbe bókol, talpánál kiebb” (Arany fordítása). Vagy a *Lear király*ban Gloster leírása: „Egy szirt van ott, Melynek magas tetője rémesen Függ a szomszéd mélység fölött”. Ugyanilyen eksztatikus képpel vezeti be Arany a harmadik „szakasz” elején a *Murány ostroma* viharos éjszakáját:

Nyúgaton ellenben halkal emelkedtek
Óriás sziklái sötét fellegeknek,
Tarajos tetőik messze kihajlának,
Mintha minden percben földre szakadnának.

Ez azonban csak *elmondása*, lineáris leírása a helyzetnek. Az eksztatikus élmény megérzékenyítésének erőteljesebb eszköze, az olyan nyelvi lelemény, mint a „vet véget a térnek” a *Toldi szerelmének* ezekben a soraiban:

Míg a hegyi párkány legszélire érnek
Hol meredek kőszál vet véget a térnek
(IX., 92.)

Más esetben a leírás is elegendő, mert a kineztezias élményt ellenállhatatlanná teszi az érzéki csalódás felidézése (s ez itt melleleg az olyan szobrok eksztatikus statikájára is emlékeztet, mint amilyen Bernini műve, a *Szent Teréz ekstázisa*):

A hölgy pedig fordul vele,
De úgy lép, mintha lengene
S lábak helyett a hosszú öltöny
Redői tartanak a földön.

(Öldöklő angyal)

A tükörrel vetített fény hiperbolikus mozgása is alkalmas hasonlat a kinesztéziás élmény felidézésére a *Csaba trológia* I. énekének egyik töredékében:

Előtte a menyasszony, miként a napsugár,
Mint tükörrel vetett fény, – táncot libegve jár

Kinesztéziás élmény rejlik a „lépés” és „ugrás” azonossá tevésében: „Átlépi az árkot csak kicsi ugrással” (*Toldi szerelme*, XII. 102.). A nyelvi lelemény („maga-fogta szélben” és az ugyancsak utánagondolást igénylő meghökkentő rím, a szokatlan „egyszélben” kifejezés, melynek jelentése csak a verssorból világlik ki) teret, mozgást, tömeglátványt teremt:

Lendül a sok zászló maga-fogta szélben
Majd egymás után, majd ezer is egyszélben.
(*Toldi szerelme*, VII., 61.)

A képi és nyelvi leleménynek ez az egysége a mondhatatlan és a felfoghatatlan határán épül fel. Ugyancsak a felfoghatatlan határán jön létre az a más dimenziójú kinesztéziás hatás, amelynek egyszerű magyarázata, hogy az ágyúdörgéstől nem hallatszik az egyébként hangos harangszó:

Lobogók lobogtak száz diadal-íven,
Száz harang némult el az ágyúdörgésbe'
(*Stanzák »Mátyás dalünnepe« eposzi kísérletből*)

Ugyanebben a „kísérletben” a képtelenség is megtörténik egy ilyen ugyancsak utángondolós kinesztéziás képben: „S diadal dagasztá a kürtök szarúit”, amely a *Kapistránból* ismert műfogásra („dagadtak a bolthajtások”) emlékeztet.

Nem merítettem ki Arany kinesztéziás képeinek sorát, folytathatnám például olyan alfajokkal, mint amilyen a térbeli mozgás vagy akadályoztatás összekötése egy lélektani jelenség „szálakra fejtésével”. Néhány példa a *Toldi szerelméből*: „Úgy csillapult vére lefelé azonban, Mint az örök csepp hull nagy üres barlangban” (III., 63.), „Szabad levegőjét méri tág tüdővel” (V. 52.), „S mikor a szép asszony, poharát elvéve, Márt nevető rózsát aranyos fényébe” (V., 98. – Lásd erről Riedl észrevételeit!), „Csak az ámulatnak mult el az a perce, Míg tépett fonalát köti az ész össze” (XI., 42.), „Így az egész bosszúm véres buborék volt, Elpattana: most már helye – csak egy vér folt!” (XII., 83. – Figyeljük meg, betű szerint mennyire „benne van” a *véres buborék volt*”-ban a maradék „*vérfolt*”!), „Se’, hogy szóhoz jutni nem birtak a szótul, Mint szűk edényszájon viz ha igen tódul” (XII., 94.).

Már utaltam rá, mennyire a lírai közvetlen személyességet és bensőséget jelenítik meg *előfeltételüként is* ezek a kinesztéziás hasonlatok és metaforák. Már csak azért is, mert közvetve vagy közvetlenül *proprioceptív helyzetérzékelésünkkel* függnék össze, a közvetlen, belső átélhetőséggel. Megfigyelhető rendkívüli sűrítettségük és telítettségük, amely nemegyszer a nyelvi kifejezés, a mondhatóság határait súrolja, illetve túl is lép rajtuk. Ezek valóban „mazsolák” a narratív szövegekben, de céloom nem egyszerűen e szövegek Riedl módján való „kimazsolázása”. Ki akarom mondani az általa még kimondhatatlant: ez ugyanaz a képi, nyelvi telítettség, amelyre a 20. század elején például Ezra

Poundék imagista modernségüket alapozták. Pound (*Poetry*, 1912): „»Kép« az, ami egy intellektuális és érzelmi komplexumot egyetlen időbeli pillanatban prezentál” [...] „Egy ilyen »komplexum« pillanatnyi prezentálásának hirtelen szabadulásérzet a következménye, az az érzés, hogy szabadok vagyunk az idő és tér korlátaitól; az az érzés, hogy hirtelen megnövekedünk, ahogyan ezt az érzést a legnagyobb műalkotások jelenlétében átéljük. – Jobb egy élet alatt egyetlen Képet alkotni, mint terjedelmes köteteket.”⁴⁰

Aranynak ezek az imaginista villanásai a „mot juste”, a pontos szóhasználat, a tárgyias érzéki megjelenítés iskola-példái, legtöbbjük a kontextusból kiemelve is önálló egész – teljességet sugall töredék voltában is.

Ez nem azt jelenti, hogy az „összekötő szöveg” hozzájuk képest sivatagi táj. A különbség mégis szembeötlő. Alighanem nagyobb, mint a nagy Shakespeare-drámák képei és összekötő szövegei közötti. Ami feledteti ezt a különbséget, az az összekötő szövegek egyéb irányú változatossága, mindig a pontos fogalmazás, a „mot juste” határain belül. A különbség akkor válik feltűnővé, amikor elhagyja az „objektív korrelátum” területét, amikor retorikába csap át. Például az *Öldöklő angyal* IV. része gyönyörűen jeleníti meg a teljes terem táncforgatagát, s ehhez képest *külsőleges* az a retorikus áradozás, amivel folytatja: „De vajmiképp írhassem én le, Oh nemzetem, szép táncodat” stb., stb. Látszólag ez itt a „líraiság”, holott...

Az imaginista-modernista líraiság lehetősége természetesen idegen volt a kor költészettudatától. Aranyétól is. A kritikusétól, a teoretikusétól feltétlenül, de nem a költő költészeterzékeitől. Hogy alkotóként rendkívüli önálló értéket tulajdonított egy-egy ilyen képgondolatnak, kitetszik

abból, hogy visszatér hozzá, önálló egységként elmozdítja a helyéről és újabb, más szövegösszefüggésben alkalmazza. Ilyen például a Riedl által méltatott „rózsát mártá belé”, illetve „márt nevető rózsát” (*Daliás idők*, illetve *Toldi szerelme*), vagy a vész, illetve a vihar, amely mintegy „álmában beszél” (*Öldöklő angyal* V. rész, illetve *Válság idején*), „a hajnal öve” (*Az Alföld népéhez*, illetve *Toldi szerelme*, VII. 1.), „virágos fa” (*Daliás idők*, *Toldi szerelme*, IV., 94, XII. 109.), „fáklya”, illetve „láncsa futó fénye” (*Buda balála*, V., *Toldi szerelme*, IV., 59., „Felhők”, illetve „villám szeme ... rebben” (*A tölgyek alatt*, illetve *Toldi szerelme* III., 45), az éhen haltak szájában kizöldellő gabona (*Az Alföld népéhez*, *Toldi szerelme*, VI., Győri Jakab történetében a 23. vsz. után), „hol testi részök sár-elemre oszlott S a feltámadásra magukat kiforriják?”, illetve a „mártir-tetem Magát kiforrija csendes földi rögben” (*Névnapi gondolatok*, illetve *Magányban*), mely bibliás gondolatokhoz (1 Kor. 15, 36) Zrínyi *Peroratió*jáig visszazengve társul a *Névnapi gondolatokban* „a szélvész rengeteg folyói” felidézése. Ezek már-már „röggépeszmék”, mint az „óhajtva félt legyőzetés” (*Édua*, IV.) és „Az édesebb legyőzetés” (*Katalin*, 3.) gondolatképe is.

S ha igaz is, hogy értetlenül ír Zrínyi merész *kinesztéziás inverziójáról*⁴² („Földre megtompítván esék maga vasát” – aki már látott lapos szögben lecsapódó gerelyt vergődni, táncolni a földön, érzi, miért e törésig feszített alinearitás), igaz az is, amit Dávidházi Péter ezzel kapcsolatban zárójelben megjegyez: „A költő-kritikus feltárára érdemes belső viszonyaira vet fényt, hogy mesteri inverziókban gazdag saját költészetében Arany olykor mintha maga is túlmerészkednék e kritikusként meghúzott határokon”.⁴³ Sőt ugyan-

ilyen típusú *kinesztéziás* inverziókkal él maga is: „Szedi-e magát, vagy soha, e nép össze?” (*Toldi szerelme* IX., 70.) „...s hogy lássa: Képpel az ott fekvőt gördíti rugása” (XII., 15).

Természetesen nem egy 19. századi imagistát kell látnunk Aranyban, hanem egy olyan költőt, akit Pound, ha ismert volna, belefoglalhatott volna a Homérosszal, Szapphóval kezdődő névsoraiba, melyekből rendre kihagyta „azokat a szerzőket, akiktől semmit sem tanulhatunk a szavak »telítésének« új vagy hatásosabb módjáról”.⁴⁴ Kihagyta többek között általában a francia és az angol klasszicistákat, hiszen „mindnyájuk dolgait a segédzónába kell utasítani: a korszak-érdekű, történeti értékű múzeumi kacat közé”.⁴⁵ Tetszik, nem tetszik, Pound oda küldte volna Arany almanach-lírás sóhajtasait is. De talán az *Egy metróállomáson* mellé vagy fölé helyezte volna az ilyen teljes látványt, jelenléte, várakozást, elképzelést csupa jelentéssel telített szóval megte-remtő két sort:

Zászlós kopiáktól a levegő tarka:

Maga a király lesz már ennek a magva.

(*Toldi szerelme*, XII. 90.)

Hogy „a levegő tarka”, hogy „maga = magva”, hogy „lesz már”, s végül hogy „ennek”. A tarka levegőnek? Az egész előző sorbeli látványnak? De mindenekfölött a *jelenlét*, a látó szem, a várakozás, a remény és vágyakozás az újabb látvány iránt. Ez az, amire Pound két sorosában az „apparition” utal, magyarázkodóbb módon, mind a másik látomás.⁴⁶

Nem erőltetem tovább az efféle összeméretést. Azzal a felfogással szemben, amely Arany lírájából egy olyan klasszi-

cistát következtet ki, aki a romantikát nem érti s nem tud versenyezni vele, helye van egy bonyolultabb megfontolásnak, annak, amely szerint Arany klasszicizmusa nemegyszer csak álca volt az értetlenekkel szemben, talán önmaga értetlenségével szemben is. Az *Arany mai elevenségét fenntartó tényezőket azzal az antiromantikus poétikával mérhetjük, amely a huszadik század elején zászlajára tűzte (pl. T. E. Hulme és T. S. Eliot krédlóival) a klasszicitást, azaz egy olyan (ideál)tipológiai értelmű klasszicizmust, amelynek sarkalatos tényezője éppen az a mód és ok, ahogyan és amiért Pound elutasítja a klasszicistákat.*

- 1 Vö. BEZECZKY Gábor, *A jelentésteremtő metafora*, Helikon, 1990, 379–389.
- 2 ERDÉLYI János *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Bp., 1986, 503.
- 3 NÉMETH László, *A minőség forradalma*, Püski, Bp., 1992, I. k., 407.
- 4 Uo.
- 5 BABITS Mihály, *Irodalmi problémák*, Athenaeum, Bp., 1924 (első kiadás: 1917), 177.
- 6 Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk – Arany János kritikus öröksége*, Argumentum, Bp., 1992.
- 7 Vö. *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*, szerk. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Bp., 1992, 332 és k.
- 8 NÉMETH László, *i. m.*, 411.
- 9 *I. m.*, 412.
- 10 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, Bp., 1959, 400.
- 11 KERESZTURY Dezső, *„Csak bangköre más” Arany János 1857–1882*, Szépirodalmi, Bp., 1857, 572.
- 12 *I. m.*, 571.
- 13 *I. m.*, 572.
- 14 *I. m.*, 573.
- 15 DERRIDA, Jacques, *Grammatológia – első rész*, ford. MOLNÁR Miklós, *Életünk–Magyar Műhely*, Szombathely, 1991, 67.

- 16 TOPOROV, V. N., *K isszledovanyiju anagrammatyiceszkib sztruktur (analizii) – Az anagrammatikus struktúra kutatásához (elemzések) = Isszledovanyija pro sztruktüre tyekszia*, szerk. CIVJAN, T. V., Nauka, Moszkva, 1987, 193–238.
- 17 SZÖRÉNYI László, *Arany János, a lírikus*, Új Írás, 1982, 12. sz., 81.
- 18 FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Atheneum, New York, 1966, 281 (első kiadás: 1957).
- 19 ARANY János *Összes Művei*, I., sajtó alá rend. VOINOVICH Géza, Akadémiai, 1951, 534.
- 20 *I. m.*, 554.
- 21 A. J. Ö. M., XI. k., szerk. KERESZTURY Dezső, sajtó alá rend. NÉMETH G. Béla, Bp., 1968, 581–582.
- 22 RIEDL Frigyes, *Arany János*, Szépirodalmi, Bp., 1982 (első kiadás: 1887), 272.
- 23 FRYE, Northrop, *i. m.*, 256.
- 24 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 218–219.
- 25 FRYE, Northrop, *i. m.*, 279–280.
- 26 *I. m.*, 271–272.
- 27 NÉGYESY László, *Arany és a magyar nyelv*, Magyar Nyelv, 1917, 140.
- 28 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 156.
- 29 Uo.
- 30 *I. m.*, 274.
- 31 *I. m.*, 93.
- 32 *I. m.*, 94.
- 33 *I. m.*, 76.
- 34 *I. m.*, 303.
- 35 *I. m.*, 266–277.
- 36 BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1950 (első kiadás: 1944), 36.
- 37 *I. m.*, 43, ill. 39.
- 38 *I. m.*, 36.
- 39 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 194.
- 40 POUND, Ezra, *Literary Essays*, Faber and Faber, London, 1960, 4.
- 41 L. 11. jegyzet.
- 42 A. J. Ö. M., XI. k., 439.
- 43 DÁVIDIÁZI Péter, *i. m.*, 108.
- 44 POUND, Ezra, *i. m.*, 28.
- 45 *I. m.*, 30.
- 46 *In a station of the Metro*. The apparition of these faces in the crowd: Petals on a wet, black bough. (Ez arcok jelenése a tömegben: szirmok egy nedves, fekete ágon. – KÁROLYI Amy fordítása.)

Stilpluralizmus a századforduló magyar és osztrák irodalmában*

1. Minden valószínűség szerint a romantika volt az utolsó olyan nagy egyetemes irányzat, amelynek jelenléte, sőt, dominanciája szinte minden műfajban, mint uralkodó tendencia és jellegmeghatározó karakter fölmutatható. És nem is csak a műfajokra áll ez, hanem úgylehet, az egész európai művelődési körre is. Realista drámáról és realista regényről naponta szokás szólni. Realista líráról azonban nagyon ritkán, s ha mégis, akkor nagyon is bizonytalan körvonalakkal és tartalommal. És ha egyszer-másszor szólnak is szimbolista drámáról (pl. Hauptmann: *Az elsüllyedt barang, Hannele mennybemenetele, És Pippa táncol*, Maeterlinck: *A vakok*), impresszionistáról majdnem soha. Ha mégis, akkor nagyon keveseknél és egészen különleges értelemben, – tán, mondjuk, Csehov bizonyos művei esetében. Mindenesetre, ha az irányzatfogalmak szemantikáját ennyire kitágítjuk, féltő, hogy megjelenik a veszély, hogy valójában tartalmatlanná, üressé válnak.

Ami a romantikát illeti, természetesen, időeltolódások éppúgy jelentkeznek az egyes irodalmak között, mint ahogy

* Elhangzott németül egy finnországi összehasonlító konferencián, 1993 júliusában.

területi vagy nemzeti különbségek is a karakterisztikában. Mégis, az időbeli és tartalmi különbségek ellenére bizonyos jellemző alapvonások és alapelemek valahogy minden helyi és nemzeti változatban jelen vannak.

Éppen ezért, amikor az osztrák és magyar irodalom századvégi-századfordulós modern korszakát összehasonlítjuk, tanácsos a romantikával kezdenünk, a romantikáig visszatekintenünk. De nemcsak ezért. Hanem azért is, mert folyamatos, a mai értelemben vett irodalmi életről Magyarországon ettől az időtől fogva beszélhetünk. Jelentős művek természetesen keletkeztek már jóval korábban, a reneszánsz, a reformáció s a barokk korszakában is; szerves, strukturált irodalmi tevékenységről, a korra vonatkozó kritikáról és irányzatokra célzó vitákról a romantika előtt azonban alig szólhatunk.

Másrészt, mert az önálló identitástudat és a nemzeti különállásérzet az osztrák irodalomban és kultúrában volta-képp ebben az időben fejlődött ki és erősödött meg.

Mindkét tény sajátosan paradox történeti helyzetből adódott. Egészen rövidre, dióhéjba fogva. Magyarország a török időkben másfél századon három részre volt szakítva. Nyugat- és Észak-Magyarország jelentette a tulajdonképpeni magyar királyságot, amely egyfajta perszonálunióban állt a Habsburgok birodalmával. Erdély félvazallus fejedelemség volt, melynek adót kellett fizetnie a Fényes Portának. Az ország középső része, majdnem fele az országnak török megszállás alatt élt.

Mégis, e tény ellenére az ország összetartozástudata és alkotmánytudata mindhárom területen folyamatos és élő maradt. S a török sem próbálta úgy birodalmába olvasztani a megszállt területet, mint a balkáni országokat. S a lehatal-

masabb erdélyi fejedelmek is mindenkor tudatában voltak a magyar király főségének. Másrészt minden Habsburg-császár tudta, hogy meg kell koronáztatnia magát a Szent István-koronával s esküjét le kell tennie a magyar alkotmányra. Magyarország közel ezer esztendő óta államtudattal rendelkezett; ezzel szemben az akkori Habsburg-birodalom, *mint osztrák birodalom*, alig egy félszázadot tudhatott maga mögött. A szerepét, a lényét kereső Ausztriában a mindenható kancellár, Metternich herceg által irányított és megtestesített, erősen centralizált, dinasztikus abszolutizmus alkotta a kormányformát, szemben a magyar decentralizált nemzeti rendiséggel.

Ez a Metternich-féle abszolutizmus, ami a nyilvános s a politikai életet illette, kemény volt és mindenütt jelenlévő. A gazdasági életben s a mindennapok privátterületén azonban engedett bizonyos szabadságot és nyújtott bizonyos nyugalmas biztonságot. A polgár, ha nem is nagy méretekben, vagyont gyűjthetett és jólétet teremthetett magának. S ha nem politizált, társaséletet folytathatott, családias együttlétekben szórakozhatott, művészetekben is része lehetett, látogathatott színházat, olvashatott irodalmat, történeteket, verseket, főleg azonban dalt és muzsikát hallgathatott s festészetben gyönyörködhetett.

2. Sokat polemizáltak arról, s polemizálnak ma is, önálló korszaknak és irányzatnak kell-e, lehet-e a művészet- és irodalomtörténetben e szakaszt tekinteni. Vagy csak a késő romantika elágazásaként kell felfogni. Kétségtelenül mutat sok rokonságot a nagy német romantikával, kivált, ami az Eichendorff-Dorste-Hülshoff-féle gyönyörű zeneiségű, gazdag hangulatú, lírai késő romantikát illeti. Hiányzott

belőle azonban az a magasrangú történet-, megismerés-, erkölcsfilozófiai törekvés, amely a német nagyromantikát, a Hochromantikot jellemezte. Maga a teológiai gondolkodás is inkább egyházas jellegű volt, mint filozofikus, s a vallásosság inkább liturgikus ájtatosságokban testesült meg, mint benső hitben és személyes kontemplációban. Clemens von Hofbauer szelleme, semmint Novalisé jellemezte.

Mindent egybevéve: a biedermeier e korszaka egyrészt mint életérzés- és magatartás-fajta, másrészt és azzal együtt mint életmód- és életformaművészet fogható föl. Ezen belül nem utolsósorban mint lakás- és berendezésművészet. Mint az abszolutizmusnak a magánéletbe visszahúzódott-visszakényszerített polgára modus vivendi-je. A Metternich-korszak második felében, kivált pedig harmadik harmadán, a Vormärz idején azonban az irodalom egyre kritikusabbá lett, néha egyenesen lázadó az uralkodó rend és hatalom ellen. Mint példát említhetjük, miként lépett Lenaunál a tragikus hangoltság, a heroikus pátosz s az erkölcsi-politikai elszántság az idilli hang s az egzotikus hangulat és színezet helyébe. S miként erősödött föl a politikai-morális ironia s a társadalmi-szatirikus rajz a bécsi Volksstückben, mindenekelőtt Nestroynál a burleszk-komikussal s a pusztán mulattatóval szemben.

3. Voltaképpen most, a Vormärz idején találkozik érületben az osztrák és magyar irodalom. Mert Magyarországon is joggal lehet szólni biedermeier lakásművészetről vagy festészetről, kivált a magyarországi német polgárságnál; magyar nyelvű ilyen irodalomról azonban csak igen csekély mértékben. A húszas években kezdte a magyar romantika egész pompáját és karakterét kibontani. Ez a romantika

rokonságban volt a német romantikával is, de sokkal inkább a franciával, s még inkább (szándéka s hite szerint) az angol-skóttal. Ha nem is mindig közvetlenül, de közel állt a közülethez s a politikai mozgalmakhoz. Heroikus hang és lelkesítő hangulat uralkodott a nagy, versbe foglalt hősi eposzokban és drámákban, ossziáni melancholiával és Arthur-királyi nosztalgiával eltelve. A nemzeti történelem hősi történéseit, híres és glóriás alakjait ébresztették. A regények is a történelemből merítették témavilágukat; gyakran társítva a szórakoztató elemet a korvonatkozású didaktikussal.

Mi magyarázza ezt a feltűnő, szinte az általános európai romantikusnál is feltűnőbb vonzódást a történelemhez? A 18. század Kelet-Közép-Európában a nemzeti tudat ébredésének a korszaka. Magyarországon különleges tényezők hatása erősítve járult hozzá ehhez a folyamathoz. II. József Magyarországon is progresszív reformokat kívánt bevezetni: a jobbágyság felszabadítását, a vallások egyenjogúsítását, a nemesi birtokok adóztatását. Mindezt azonban keményen összpontosított, szigorúan abszolutisztikus módon akarta megvalósítani. És nemcsak a Habsburgok ún. örökletes tartományaiából, az Erbländerekből óhajtott egy egységes osztrák birodalmat teremteni, hanem Magyarországot is be szándékozott tagolni, olvasztani. Az egyetlen volt, aki nem koronáztatta meg magát a Szent István-koronával s esküt sem tett magyar alkotmányra. Így nemcsak a konzervatívok, eleve ellenfelei, hanem a progresszívek is, kezdetben hívei is, mélyen sértve érezték magukat, s kétséggel nézték az uralkodói törekvéseket.

Halála, illetve II. Lipót rövid uralkodása után a francia forradalom és a francia háborúk idején jórészt visszaállott a

Józsefet előző helyzet. A bécsi kongresszus után azonban Metternich ugyancsak egy egységes, közép- és felsőszinten németül igazgatott osztrák birodalmat akart létrehozni, s abba Magyarországot is bevonni. Az ő törekvései azonban szemben álltak Józseféivel a tekintetben, hogy feudáldinasztikus, egyházas szellemtől áthatott abszolutizmus lebegett előtte. Így itt a nemzeti és ellenzéki ébredés és mozgás erősebb és koraibb volt, mint a Habsburgok többi országában.

Még egy külön tény erősítette ezt az ellenzékiiséget és történeti hajlamot. Csak mintegy a fele volt az ország lakosságának magyar anyanyelvű. Északon szlovákok és ukránok, keleten, Erdélyben románok, délen szerbek laktak nagy tömegekben. S az egész országban szétszórta, kivált a városokban németek. A nemzetiségek területein a magyarok vagy sporadikusan, vagy kisebb-nagyobb nyelvszigetekben éltek. A felső s jórészt a középfokú közigazgatási irányítás is éppúgy, mint a nagybirtokok többsége is magyar kézben volt szinte mindenütt. A magyar országgyűlés hivatalos nyelve a húszas évekig a latin volt. Ettől az időtől a reformnemesség a latin helyébe a magyart kívánta állítani.

Voltaképpen ezzel az ún. *hungarus-tudatot* is megőrizni és modernizálni kívánta. A felvilágosodás kora előtt az ország minden lakója, különösen, ha a nemességhez tartozott, vagy a közszolgalatban tevékenykedett, ha nem magyar anyanyelvű volt is, „hungarus”-nak nevezte magát. Most a nemzet fogalmára kettős jelentést teremtettek: nyelv nemzet (Sprachnation) és politikai nemzet (Staatsnation, Politische Nation). Az előbbi tagjai a magyar nyelvűek, az utóbbié az ország minden állampolgára. Bízta egyrészt a liberálszociális reformok összetartó erejében, másrészt a tradícióké-

ban. A későbbi nagy kultuszminiszter, Eötvös József, a kiváló regény- és elméletíró előbb egy bűnügyi regényben mutatta föl a magát túlélte feudalizmus minden bűnét, majd egy másikban, a parasztháborúk korából azt, milyen tragikus következményekkel jár, ha a szükséges reformokat nem valósítják meg. Meg volt győződve, hogy a megfelelő liberális, szociális, kulturális reformok a különböző nemzetiségeket – egy szabad társadalom szabad polgárait – az állam-szervezet össze tudja tartani, -békíteni. Petőfi generációja volt ez, az ideálokban hívő reformereké, majd forradalmároké.

4. A hatalmas orosz segítséggel levert forradalmi szabadságharc és a rá következő tizenöt esztendő neoabszolutizmus még csak erősítette a történeti témák iránti vonzalmat. Most azonban óvatos, egyedi és társadalmi pszichológia jegyében, majdnem szkeptikus történetbölcselettől átszínezve, félig romantikus, félig realisztikus empirizmustól áthatva, amelyben egyszerre volt jelen az előretörő pozitivizmus és a kételkedő romantika. Kemény Zsigmond regényei a vallásháborúk korából óvtak a vallási, az ideológiai és mindenemű rajongásoktól és messzianizmusoktól. Legjobb regénye, mélyen tragikus regénye egyenesen a „Rajongók” címet viselte.

Az osztrák irodalom ebben a szakaszban nem hathatott különösebben a magyarra s irányzati rokonságot sem sokat mutatott, annak ellenére sem, hogy osztrák szerzőket gyakran pesti kiadók adtak ki, köztük a kor tán legjelentékenyebb osztrák epikus prózaíróját, Adalbert Stieftert. A tragikumra való hajlamban Grillparzer és Kemény között azonban van valami hasonló: aki nem alkalmazkodik a

történelem menetéhez, hanem maga akarja azt irányítani, könnyen a saját tragikumát s nemzetének szerencsétlenségét teremtheti meg. És Stiefter gyöngéd, impresszionisztikus tájmelancholiája a kor legnagyobb magyar költőjénél, Aranynál mint keserédes életérzés és elvágódó emlékezés-kultusz jelenik meg.

Két népszerű, populáris műfajban áll ekkor a két ország egymáshoz közel: a bécsi és magyar népszínmű az egyik, a könnyed daljáték, az operett előfutára a másik. Míg azonban a bécsi figurák többnyire kispolgárok, a magyarok parasztok vagy falusi mesteremberek. S míg a bécsi figurák városias ironikus szimpátiával vannak övezve, a magyarok folklorisztikus, anekdotikus, gyakran nemcsak rokonszenvező, de lelkesült modorban színre állítva.

5. Az 1867-es Kiegyezés után, a kettős Monarchia megszületése után nagyon gyors és nagyvonalú gazdasági és civilizációs fejlődés következett be Magyarországon. Egy kicsi, magas képzettségű írócsoport érzékelte a veszélyt, amely egyrészt abban rejlett, hogy az igazgatás, főleg vidéken, jórészt továbbra is az egykori, ómódian gondolkodó nemeség kezében volt, másrészt abban, hogy a nemzetiségi kérdés megoldatlan maradt: velük nem jött létre kiegyezés. A skandináv Ibsen–Brandes „áttörés-nemzedékhez”, Durchbruch-Generationhoz voltak hasonlóak. Közülük egyik, Toldy István, naturalista regényt írt, a roman experimental elveit védelmező előszóval, egy másik, Arany László, Gogolra emlékeztetően rajzolta a vidéki földbirtokosság lusta, mozdulatlan világát, egy harmadik, Asbóth János, egy Anglia- és praeraffaelita-csodáló a vezető réteg érzéketlenségét mutatta a modern szépségek finomságát és a kultúrát illetően.

A nemzeti önbizalom s a pozitivizmus mindent megoldó haladáshite által átjárt liberalizmus azonban erősebb volt, mint a veszélyérzet, s így ez a nagyon éleslátású generáció visszhang nélkül maradt. Továbbra is Jókai Mór regényei uralkodtak az olvasók világában, amelyeket ő a maga nagyszerű humorával rajzolt pompás környezetrajzokból alkotott és nemzeti s társadalmi optimizmussal telt életképekből, genre-kép-rajzokból remek olvasmányokká fűzött össze. Ausztriában, kivált Bécsben az éppen virágkorába lépő operett töltött be némileg hasonló szerepet. Sokat mondó, hogy a dunai monarchiára oly jellemző mű, *A Cigánybáró* története és zenéje a Habsburg-birodalom két fele két kedvencének, Jókainak és J. Straussnak kezéből került ki. A monarchia első évtizedeiben a dallal, zenével díszített népszínmű, meg az operett s a francia szalondráma hármasa állt a popularitás középpontjában; később helyéből sokat át kellett engednie a hírlapi tárcának és a kabarénak.

6. A századfordulón egyfajta kiábrándultság, dezillúzió kezdett mutatkozni, ami a pozitivista tudományosság és civilizációs törekvések mindenhatóságát illette. És a valóban nagyarányú gazdasági fejlődés ellenére vagy éppen azzal együtt egyre erősebben jelentkeztek bizonyos feszültségek, megosztottságok: agrárszociális és városi munkásmozgólások, radikális polgári kezdeményezések, autonómiás, sőt, szeparatistikus nemzetiségi követelések, laicizáló törekvések és velük egyidőben modern vallásos-filozofikus igények.

Ausztriában ezek a jelenségek valamivel korábban, de egyben enyhébben is jelentkeztek, mint Magyarországon. Ennek megfelelően az irodalom, főleg a regényepika ott

korábban is reagált rájuk. Anzengruber munkásságával mindenekelőtt a vidéket, a vidéki paraszt- és munkásvilág szociális és életformabeli torzságait igyekezett fölmutatni éppúgy, mint a kritikai hangban társa, Maria von Ebner-Eschenbach. Ők közelebb álltak a kor európai realizmusához, mint magyar kortársaik. Nyelvművészetben, epikus leleményben, lélektani látásban viszont mögöttük maradtak. Különösen, ami Mikszáth Kálmán ironikus-anekdotikus novellaművészetét s ifjabb társai melancholikus, lélektani elbeszélőkészségét illeti. Anzengruber gyakran moralizálva s didaktikusan ad elő, Eschenbach pedig nemritkán szociál-széntimentális széplelkűséggel. Igazában azonban sem az osztrák, sem a magyar irodalom nem hozott e korban a velük egykorú európai realistákéhoz hasonló műveket.

Ausztriában az új világszemlélet vágya inkább és élesebben a tudományban, nem utolsósorban a nyelvfilozófiában s a lélektan különböző fajtáiban jelent meg. Magyarországon viszont Mikszáth említett ifjabb kortársainak novellisztikájában, amely elsősorban a nagy oroszok befolyását mutatta, illetőleg a modern naturalisztikus franciákét, mindenekelőtt Maupassant-ét. A nagy német elbeszélők, mint pl. Keller vagy Storm e korszakban szinte ismeretlenek maradtak még.

Mindenesetre ezt a nyelvfilozófiát, ezt a pszichológiát Ausztriában éppen úgy, mint ezt az erősen lélektanias-meditatív, részvételt eltelt és rezignációval telített vagy szociális élű, romantikus elemekkel vegyült naturalisztikus novellisztikát Magyarországon egy új s valódi virágkor előjeleként kell felfognunk. Némi erősített hangsúllyal tán azt mondhatnánk, az osztrák irodalom a maga saját helyét és jellegzetes jelentését az európai irodalomtörténeti szemantikában

mint önálló, különálló egység és szervezet ebben az időszakban nyerte el.

Mindazok az irányok, amelyek a 19. század második felén Nyugat-Európában, Skandináviában, Oroszországban jelentőségre tettek szert, együttesen, egymással vegyítve ömlöttek be. Naturalizmus, szimbolizmus, impresszionizmus és a többiek egybeolvadva jelentkeztek az osztrák „modernizmusban”, „modernitásban”, amelyet ez időben leginkább a szecesszió nevével illethetünk. A naturalizmus itt finoman erotikus, játékosan pikáns és kicsit cinikus, mint Schnitzlernél, az impresszionizmus itt pompásan díszített, gazdagon historizált és kissé barokkosan-egyháziásan retorikus, mint Hofmannstahlnál, a szimbolizmus itt bensőséges, egészen a vallásosságig kontemplatív és melancholikus-sztoikus, mint Rilkénél. Mindenesetre szinte mindenkinél, bár különböző fokon és módon pszichologizált filozofikussággal, filozofizált pszichologikussággal vannak a művek áthatva.

Ez az irodalom erősen befogadóképesű és oly összetett, mint maga Bécs, ahol a telefonkönyvben ma is majd minden harmadik név cseh, horvát, lengyel, olasz, magyar vagy valami egyéb nem-német.

Ennek az őskatolikus dinasztának főkatolikus székvárosában a keletről bevándorló zsidóság, az antiszemita ellenére, Luegger polgármester ellenére bőven részesülhetett a gazdaság s a kultúra lehetőségeiben egyaránt. Csupa ellentmondással volt tele Európának ez az utolsó igazán dinasztikus birodalma, amelyben nosztalgia és rezignáció, életöröm és melancholia, újuló nyugtalanság és mozdulatlan hagyományosság, kételkedő idegesség és jámbor bizalom, ómódi vallásosság és raffinált libertinage, nagylelkű liberalitás és rideg nemesiség és számtalan hasonló ellentét

fonódott egybe; amelyben Richard Strauss *Salome*-ját épp-
úgy ünnepelték, mint A. Bruckner szimfóniáit.

És ha lehetséges, Budapest, bizonyos tekintetben még
színesebb, tarkább képet mutatott. A század közepén száz-
kétszázezres város, a századvégen milliós. S a nevek éppoly
kevertek, annak ellenére, hogy nagyarányú névmagyarosítás
ment végbe. Az irodalom fölvirágzása mintegy évtizeddel
követte Bécsét, az új század első tizedében. Központi
orgánuma a *Nyugat*, amelyet jórészt néhány gazdag zsidó
nagyiparos s pénzember finanszíroz. És szerzői között is
nem kevés a zsidó származású. Integráns része kívántak
lenni a befogadó társadalomnak és kultúrának és emellett,
akik akartak, tudtak s nyugodtan maradhattak egyben a
zsidóság tevékeny osztályosai is. Jellemző, hogy a Monar-
chia utolsó másfél tizedében több, mint tíz zsidó család
kapta meg a magyar bárói címet.

A korszak magyar írói elsősorban Párizsért, a félmúlt és a
jelen francia irodalmáért lelkesedtek; bár jól ismerték
osztrák kortársaikat is, és Bécs sokféle invenciót közvetített.
Abban különösen rokonok voltak az osztrákokkal, hogy a
félmúlt különféle irányzatait mint egyfajta *ötvözetet* fogad-
ták be, hagyták hatni magukra, melyből aztán saját korszak-
és személyiségvonatkozású-jellegű művészetet teremtettek.
Ady Endre, a lírikus és szociálradikális publicista, hagyomá-
nyos kezdés után szimbolista lett úgy, hogy szimbolikáját
elsősorban a magyar kálvinista biblikus örökségből, folklór-
ból, hiedelemvilágból s történelemből vette, alkotta. Babits
Mihály – lírikus, esszéista, regényíró – magas műveltségű,
kontemplatív szellem, némi parnasszista s praeraffaelita
indítással, a modern artisztikum megtestesítője, aki minden
őt ért befolyást önnön módján sajátta klasszicizált. Katolikus-

nak mondta magát, de a szónak nem egyházas értelmében, hanem, mint mondta, a szó eredeti jelentésében: a katolicitás univerzalitást jelentett számára; a metafizikai-ontológiai értékeket, az Istent keresők univerzalitását. Nagyszerű fordító is, görög tragikusokat, Dante *Komédiáját*, Goethe *Iphigeniáját*, Baudelaire *Fleur du Mal*ját és sok mást ültetett át. Kosztolányi Dezső, egy hátrálást nem ismerő agnosztikus, mint finom érzékenységgű impresszionista és nyelvi varázsló kezdte, aki azonban egyre keményebb, tömönyebb, fegyelmezettebb nyelvi erővel és lényegiséggel dolgozott lírájában éppúgy, mint novellisztikájában és regényírásában is, közel kerülve a majdani egzisztencialistákhoz, de szociális érzékenységet is megtartva.

Mint az osztrákok, ők is átérték egykori liberális világuk végének remélő-aggódó előérzetét, amely megérett a változásra, az átformálásra. S bár egyszerre érezték a reményt és az aggodalmat, akartak erőt birtokolni világuk szellemi-lelki újraformálásához. Birtokában voltak ők is, akárcsak az osztrákok, annak a művészi és gondolati anyagnak és tapasztalatnak, amely alkalmas volt egy olyan szatirikus-groteszk, melancholikus-nosztalgikus, bensőséges-émlékező Requiemet megszólaltatni egy nagymúltú birodalom elmúlásáról, amelyet Lenin a népek börtönének nevezett, Henry Kissinger ellenben a népek együttélése előképének, egy folyton jobbuló s jobbítható s – szerinte – máig meg nem haladott előképének.

És ami a művészetfelfogást illeti, szinte valamennyien közel jutottak ahhoz a gondolathoz, hogy az igazán gondolkodó ember valódi hazája a nyelv és végső menedéke a nyelv segítségével művészetté vagy véle közel egyenértékű filozófiává kényszerített-alkotott létezés. Már rég nem voltak

sem szecessziósak, sem impresszionisták, sem szimbolisták, hanem egyszerre voltak mind ezek, mind egyéb irányok individuális megtestesítői, alkalmanként és egyénenként különböző fokban, minőségben és mennyiségben. Egyedi s nemzeti ötvözetet teremtettek meg az osztrákok is, a magyarok is (s az egykori Monarchia többi népeinek írói is) a századvég és -forduló gazdag kezdeményezéseinek tárházából. Stilpluralizmus, stilpluralitás volt jellemző nemcsak a korszakra, hanem gyakran az egyes életművekre is. S ezen belül a művészi nyelv nagyon tudatosan, gondosan válogató használatra.

Alighanem elmondható, hogy a századelőn létrejött egy sajátos közép-európai irodalmiság, amely alkalmas volt arra, hogy kifejezze, ábrázolja mindezeket a sejtett, érzett s változó világuknak a valóságban csakugyan meglévő visszásságait, ellentmondásait, s mélyebben magának az átalakuló létezésnek, ama súlyos kérdéseit, amelyek itt különösen jellemzőek voltak. Az osztrák Musil, a magyar Márai, a horváth Krleža, a cseh Kubin, a cseh-osztrák-zsidó Kafka, az osztrák Doderer, a magyar Krúdy, a cseh Čapek, a bosnyák-szerb Andrič hasonlóan s mégis erős nemzeti s egyéni különbségekkel alkották meg ezt a művészetet.

Ahelyett, hogy hosszan szólnánk arról, mennyire gazdagították meg az irodalom szemiotikai tárházát, említsünk e „requiem”-nemzedékre jellemző néhány címadást, amelyben együtt van a jelentés és értelem (Bedeutung und Sinn), a kifelé s a befelé ható nyelvi erő (Extension und Intension), a tapasztalati és a leíró (empirisches und deskriptives), vagy egyszerűen a szimbolikus és a fogalmi: *A kastély*, *A pör*, *Az átváltozás* Kafkától, *Az idegen*, *A féltékenyek* Máraitól, *Az agónia*, *A Golgota* Krležától, *A férgek életéből* Čapektól, *A másik oldal* Kubintól, *Szindbád utazásai* Krúdytól, *A tulajdonságok nélküli ember* Musiltól, *a Híd a Drinán* Andričtől.

Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben

„Egy másik azt mondta: – Fogadok, hogy ez is példázat.

Az első azt mondta: – Nyertél.

A másik azt mondta: – Sajnos csak a példázatban.

Az első azt mondta: – Nem, valójában; a példázatban vesztettél.”

(Franz Kafka: *A példázatokról*)

A londoni Nemzeti Képtárban található Rembrandt 1935 körül festett, 167×209,5 centiméter méretű alkotása, a *Baltazár lakomája*. A kép főalakja, az ótestamentumi király a nézővel szemben az asztalnál ül, de hátrafordítja a fejét. Arca megdöbbenést mutat, tekintete egy kéz által a mögötte levő falra rótt írásra mered. Aligha képzelhető el, hogy Bánffy Miklós gróf ne tudott volna e képről. Mivel sokat utazott s az angol fővárosban is járt, nagyon lehetséges, sőt egyenesen valószínű, hogy az eredeti festményt is látta.

A példázatszerű beszédmód és a szótlán tekintet, a látvány kimondatlan jelentésének sugalmazása, vagyis az egyértelmű tanítás megfogalmazása és az érzékelhető világ talányosságának sejtetése – e kétféle nyelvhasználat kölcsönhatása és feszültsége Bánffy egész írói munkásságában megfigyelhető. Nemcsak az *Erdélyi Történet* című regényhármásban, melynek írásakor a Rembrandt által megfestett bibliai jelenetet vette kiindulópontul, de más elbeszélő, sőt színpadra szánt munkáiban is, amelyek úgy is felfoghatók, mint a legnagyobb terjedelmű vállalkozás előmunkálatai.

1931-ben, a *Martinovics* című drámája végére illesztett „Előszó”-ban Bánffy a következőképp jellemezte magát:

„sajnos, nagyon sok vesszőparipám van, akár a régi futárok váltott lovakon, egyikről leugorva, másikra fölkapva, nyargalásom e világban”.

Sokoldalúsága szinte páratlan az újabbkori magyar kultúrában. Talán ezzel magyarázható, hogy tevékenységének alapos mérlegelése még várat magára. Örley István már 1942-ben, a Magyar Csillag hasábjain kifogásolta, hogy drámáival, elbeszéléseivel s regényeivel méltánytalanul bántak az irodalomtörténetek. Lényegesen azóta sem javult a helyzet.

(dráma és politika)

Legkorábban színpadi szerzőként vált ismertté. *Naplegenda* címmel 1906-ban kiadott művének méltatására Ady vállalkozott, az egyfelvonásos 1907-ben tartott bemutatóján pedig Márkus Emília játszotta a fiatal nő szerepét. Ady Nietzsche s Spencer nevét említette bírálatában, s való igaz, hogy a huszadik század legelején Bánffy e két szerző vonzaskörében gondolkodott. Első drámájának jellegét Darwin pályatársának *A szociológia alapelvei* című kötetéből kölcsönözte, s a cselekményt is „az életért folytatott küzdelem” gondolatának jegyében alakította. Már ebből a műből sejthető, hogy szerzőjét szabad akarat és eleve elrendelés, fölvilágosodás és végzetszerűség, pragmatizmus és metafizika kettőssége foglalkoztatta.

A négy szereplő viszonya egyszerűen körvonalazható. A barlanglakó Ijjas egykor Ünővel élt együtt, de a nő megöregedett és most már Virágszál a főszereplő élettársa. Mindaddig, míg meg nem öli Ijjast „az idegen”, aki kívülről, olyan nyitottabb és szabadabb világból érkezik, mely fölött Ijjasnak nincs hatalma. Az egyetlen jelenet rövid eseménysora

végtelen körkörösség képzetét hivatott fölkelteni, s a némileg régiesített nyelven Vörösmarty ösztönzése érezhető – mint azt már Kosztolányi is megjegyezte a bemutatóról írt cikkében.

Örley sokkal többre becsülte *A Nagyúr* címmel 1913-ban kiadott második drámát. Tény, hogy ez az előjátékból s három fölvonásból álló színmű elődjénél lényegesen nagyobb igényű vállalkozás. Attila, a hunok királya a címszereplője, aki képes legyőzni az árulókat, de Mikolt gót hercegnő megöli egy mérgezett hajtűvel. Mozgalmas jelenelekben vonulnak föl a népvándorlás résztvevői, s a szerkesztés tagadhatatlanul bizonyítja a szerző érzékét a színpadiasság iránt. A két főszereplőt magánya emeli ki a háttér forgatagából, s küzdelmük két egyenrangú és egymástól idegen értékrend harcaként jelenik meg. Attila nagyon későn tűnik föl a színen, keveset szól, és méltósággal, a kelő nappal szembenézve hal meg. „Ne így. Engem is vigyél. [...] Ó, bár megválthatnálak az életemmel!” – mondja a lány, s szavai elárulják: későn értette meg, hogy a hunok királya nem mindennapi, sőt lenyűgözően öntörvényű személyiség és semmiképpen nem tekinthető barbárnak.

Ehhez a nagyszabású kísérlethez képest *Az erősebb* (1918) sokkal kevésbé jelentékeny alkotás. Maga a szerző később, a *Martinovicshoz* írt „Előszó”-ban „hevenyészett és elnagyolt munká”-nak nevezte e hat képből álló színművét. Egy okból mégsem lehet figyelmen kívül hagyni. Megerősíti azt a benyomást, hogy Bánffyt erősen foglalkoztatta a hanyatlás mibenléte. A *Naplegenda* és *A Nagyúr* egyaránt olyan öregedésről szólt, mely inkább szellemi, mintsem testi változás. Ijjas egy új emberfajta feltűnésekor veszíti el hatalmát. Ellenfele nem egyszerűen fiatalabb nála, de

merőben különbözik tőle. Attila Nyugatról tér vissza, s ez némelyekben azt a gyanút kelti, hogy vereséget szenvedett, már nem képes a győzelemre. A harmadik műben a deresedő fejű Gyerőházy Julián gróf feleséget szerez Imre nevű, sokkal fiatalabb féltestvérének. A beteges öcs meghalt – baleset következtében, ám annak tudatában, hogy felesége inkább ragaszkodik Julián grófhhoz, mint újdonsült férjéhez.

Bánffyra szemlátomást erős hatással volt a dekadenciának Nietzsche által adott értelmezése. Az *erősebb* mintegy a *Tristan* kifordított változata. A fiatalabb testvér olyannyira előrehaladott szakaszába lépett a fásultságnak, hogy a legjobb szándékkal sem lehet segíteni rajta. A másik két szereplő azáltal tudja függetleníteni magát Imre dekadenciájától, hogy túlteszi magát a lelkiismeretfurdaláson. A református felekezetű Bánffy az eleve elrendelés jegyében értelmezi a hanyatlást.

E harmadik színműnek a gondolati ösztövérség a legfőbb gyengesége. Az 1926-ban kiadott s még ugyanabban az évben Vaszary Piroska, Pethes Sándor és mások közreműködésével a Renaissance Színház által bemutatott *Maskarában* is érezhető hasonló fogyatékoság, bár az alcím – „Bolondság három felvonásban, elő és utójátékkal” – jelzi, hogy ezúttal könnyed bohózatról van szó. Egy szálloda vendégeit látjuk a színpadon, és a szereplők torzképek inkább, mintsem jellemek. Némely szakírók Pirandello hatását vélték látni e műben, s való igaz, hogy észrevehető benne némi kapcsolat az olasz vígjáték hagyományával. A tréfás versetben írt elő- s utójáték afféle kiszólás a közönséghez, a „hősökől” pedig szándékosan hiányzik a lélektani mélység. A három legmulatságosabb szereplő Balowgh de Pusztá-Rücs, ki a tizedik századig vezeti vissza föl családfáját

és annak alapján ítél meg másokat, ki is volna kamarás, ha léteznék udvar, Kosh Imre gróf, a dúsgazdag földbirtokos, ki vörös jakobinus sapkát és „sárgaréz szovjet-csillagot” visel, végül Katzer-Králik Kajetán, ki Napoleon-kalapot tesz a fejére és olyan mozgalom „vezérének” tekinti magát, amelyik a dekadencia ellen harcol. Kosh a „penészes előítéletek” félretételét hirdeti. „Én megyek elől, mindig elől!” – hangoztatja végtelen önérzettel. Kajetán az akarat győzelméről szónokol s így prédikál: „Az erkölcs a nemzet alapja.” Mindhárman szerepjátsszók. A gróf azonnal önellentmondásba keveredik, mielőtt elvei próbára tétetnek, a Vezér kistílű, öntelt zsarnokocská, Balowgh pedig bármiféle „összeesküvésben” örömmel részt vesz, függetlenül attól, miféle célokat is akarnak elérni a szervezkedők.

A *Maskara* mind a maradiságot, mind a bal-, illetve jobboldali radikalizmust nagyon előnytelen színben tünteti föl. A létező főnntartásával, illetve gyors átalakításával szemben érzett kétely a *Martinovics*ra is jellemző, melyet 1929-ben mutattak be Kolozsvárt és a budapesti Nemzeti Színházban, majd két évvel később adtak ki könyvalakban.

Bánffy színpadra írt alkotásai közül ez a legösszetettebb. Idegen ösztönzői közül talán Shaw némely műveit lehetne említeni. Nem tartom kizártnak, hogy benne kereshető Németh László történeti drámáinak egyik előzménye.

Noha az író több vonatkozásban is módosított az általa ismert tényeken – kitalált jellemet és eseményt iktatott darabjába –, korszerű történeti tájékozódás alapján írta meg színművét; Sándor Lipót főherceg-nádornak Mályusz Elemer által 1926-ban kiadott iratait is olvasta. Kosztolányinak a pesti bemutatóról az „Új Idők” számára készített beszámolójából még a mai olvasó is láthatja, mennyire megbotránkoz-

tatta a korabeli közönséget a darab azáltal, hogy a címszereplőt árulónak, pontosabban olyan politikusnak tüntette föl, aki egyszerre két vasat tart a tűzben: vagy a császári hatalom által, tehát fölülről szeretné átalakítani a társadalmat, vagy az udvar ellen szervezett forradalommal akarja elérni a szabadságjogok érvényesítését. Az udvar szemszögéből nézve Martinovics éppen jellemgyengése miatt sebezhető: olyan egyén, kinek céljai, eszméi teljesen ki vannak szolgáltatva a hatalomnak, mely néhány éven belül képes támogatni, majd elítélni ugyanazokat a törekvéseket.

A *Maskara* alapján azt hihetnők, hogy szerzője ugyan éles szemmel látta, milyen hamis politikai lehetőségek állnak Magyarország előtt, de nem tudott saját álláspontot kialakítani. A Martinovics-dráma megcáfolja e balhiedelmet. A címszereplővel szembeállított Hajnóczy felfogását tünteti föl vállalhatónak, ki a darab szerint kezdettől fogva valószínűnek véli, hogy elbukik az összeesküvés és kételkedik abban, hogy a nemesség hajlandó lesz saját kiváltságait megszüntetni. Célja nem kevésbé radikális, mint Martinovicsé, de a régi rendnek csakis fokozatos lebontását tartja lehetségesnek.

Aki hirtelen változást sürget, valójában nem igazán érti a társadalom átalakításának szükségességét. Fölszínes elme, kinek vajmi kevés fogalma lehet az emberi természetről. A *Martinovics* olyan szerzőtől származik, kinek volt alkalmja megismerni a politika gyakorlatát. 1932-ben *Emlékeimből* címmel közreadott önéletrajzi kötetében ilyen keserű tanulságot vont le államférfiúi tapasztalatából: „Valóban olykor sok felebaráti szeretet kell ahhoz, hogy az emberiséget meg ne utáljuk.”

Noha Bánffy színműveinek van helye a magyar dráma fejlődéstörténetében, igazán jelentős műalkotás aligha található közöttük. Más a helyzet rövidebb elbeszélő munkáival.

(történetmondás és elhallgatás)

Első elbeszéléskötetéről, *A baldokló oroszlánról* Ady a következőt írta: „néhol-néhol Kemény Zsigmondot juttatja eszünkbe ez a könyv”.

Bánffy legjobb elbeszélései valóban a századelő magyar prózájának élvonalához számíthatók. Nem vonatkozik ez olyan alkotásaira, amelyek inkább csak későbbi regényharmasának előzményeként vagy melléktermékeként értékelhetők. Néhány ezek közül a hanyatlástudatnak a drámákban is szerepeltetett gondolatával foglalkozik. A *Heléna Spártában* (1934) például a Trójából tíz éve hazatért Menelaosznak s hitvesének előregedéséről szól. Heléna a halott Páriszra gondol, a királyt pedig arra emlékezteti a környezete, hogy nem ő ölte meg hitvesének szeretőjét. Mindkét főszereplő visszatekintő korban él. Ugyanúgy a hanyatlást testesítik meg, mint a *Haláltánc* (1928) szereplői, kik a versailles-i kastélyban laknak, az „ancien régime” végefelé. A haladás fölszínes hirdetése itt is a hanyatlás megnyilvánulási formájaként jelenik meg, akár a némileg később elkezdett *Erdélyi Történetben*: „Dívat volt szabadságért, népért rajongani. Egyenlőség és republika! – gyönyörű! Parasztok – be szép! Ők persze olyan Rousseau-féle parasztokat képzeltek, szelíd pásztorokat, kik selyembárányokat vezetnek bársonyszalagon és tilinkó mellett örökké táncolnak.”

Az első világháború után a regényíró Bánffy már kiszorította a novellistát. A *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* (1931) című, „kiadói” előszóval és a címszereplőnek öccsé-

hez írott levelével bevezetett nyolc történet, valamint a vele egy kötetben közreadott s három történetet magában foglaló *Kolozsvár ostroma* (1704) voltaképp nem több tréfás stílusutáznatnál. A korai években viszont Bánffy a rövid elbeszélés műfajában alkotta a legmaradandóbbat. Ebből természetesen nem következik, hogy az első világháború előtt írt novelláit mind elsőrendű alkotásnak lehetne nevezni. Néhány ezek közül is a regényhármashoz kapcsolódik. Olyan szembeállítást fogalmaznak meg, amelyen az *Erdélyi Történet* szerzője később már túlhaladt.

A haldokló oroszlán (1910) például darwinizmusnak és kereszténységnek a kettősségéről szól. A szélütött természettudóstól élettársa távol tartja a papot, nehogy a halál közelében megtagadja magát az a szellemi ember, ki egész életében istentelen volt és az egyházak ellen küzdött. Természettudományos pozitívizmus és vallás itt még kizárja egymást, míg később az előbbi már alá fog rendelődni az utóbbinak.

Hasonló ellentét jellemzi *A szépség mint cselekvés* (1911) című történetet. Főszereplője látványos közéleti pályát mondhat magáénak. Igaz, anyagi tisztátalanságba keveredik, de mégsem emiatt lesz öngyilkos, hanem azért, mert tudomást szerez egy sikert aratott angol munkáról, melynek ez a címe: „Beauty, the essence of wisdom”. Amikor elolvassa a könyvet, fölismeri, hogy valaki más megírta azt a munkát, amelynek tervét ő régen elkészítette.

Alkotó tevékenység és közélet kölcsönösen kizárja egymást. Ennek megfogalmazására Bánffynak különösen erős indoka volt. Utóbb mégis túl sikerült tennie magát ezen az ellentmondáson. Amikor Abády Bálint, az *Erdélyi Történet* főhőse a cselekvés szépségéről szónokol Uzdyné Milóth

Adrienne-nek, az asszony némi kétkedéssel fogadja a hossz-
szas előadást. A jelenet a háromrészes regény elején szere-
pel, és a mű végére a kérdés teljesen elveszíti létjogosultsá-
gát. Mielőtt Abády elindul a háborúba, mindazt elégeti, amit
műkedvelő módon összeírt e témáról. A szecesszió szépel-
géseit érvényteleníti a történelem.

Azoknak a korai novelláknak, amelyeknek legtöbb esé-
lyük lehet a maradandóságra, semmi közük a századforduló
szépségkultuszához. Szószaporítás helyett hangsúlyozott
szűkszavúság jellemzi őket. Sőt, olykor kifejezetten a hiány,
a kihagyás tekinthető meghatározó jegyüknek. A példázat-
szerűség is jobbra hiányzik belőlük. Ha föladnak rejtvényt,
nem közlik a megoldást.

A *császár titka* (1911) cím olvastán megfejtésre várunk,
de ehelyett teljesen nyitott marad a történet. Hőse Kung, a
kínai császár követe, aki a hunok fogságába esett „– Itt
maradsz, veremben, amíg magadtól nem vallasz! – mon-
dotta a Rettentő-Nagy-Úr. Harminc éve már, hogy mondta.”
Kung mindenről hajlandó beszélni, csak a császár titkáról
nem. Egy szép napon azután egy hun vezér szabadon
bocsátja a kínait, hiszen a titok – ha létezett is – már nyilván
régén elavult. Kung meg van lepődve, talán csalódott is.
Többé nem érezheti fontosnak magát. Elindul Kelet felé.
Van-e esélye arra, hogy eljusson valahová? Ez a kérdés
éppúgy eldöntetlen marad, mint ahogy a kínai uralkodó
titkára sem derül fény.

Bánffy kihagyásos elbeszélései szinte kivétel nélkül nem
magyarokról szólnak. A *Csácsá* (1904) címszereplője kiszol-
gáltatott cigány kőműves, A *rettentő Safranics és a kis*
Borbálka (1909) pedig a máramarosi ruszinok életét idézi
föl, melynek törvényeit babonák szabják meg. A *Farkasok*

(1908) a Hóra–Kloska-lázadás idején játszódik. A két vezetőt már befogták s Gyulafehérvárra vitték. Az elbeszélés Hóra helyettesének, Lung Gavrilának foglyul ejtését jeleníti meg. Roppant kevészavú havasiak kerítik kézre. Egyikük egyenesen abból a faluból való, amelyből Gavril a származik. A jelenetet a havasokban vonuló farkasok képe előzi meg s követi.

Hasonló tömörség figyelhető meg a *Havasi történetben* (1912). Hőse Damaszkín, kinek mostohafia hazajön a katonaságból, hogy átvegye örökségét, de a sihedernek végleg el kell hagynia szülőhelyét, mert ráterelődik a gyanú: elárulta az állami erdésznek, hogy a falusi gulya a tilosban legelt. Valójában Damaszkín tette meg a följelentést, hogy megszerezze a fiú birtokát. Irina, az asszony valahogyan megsejti az igazságot és reáböjtöl a férjére. Az öregember kieszközli, hogy a pópa a templomban istentelennek mondja Irina tettét, de az megmakacsolja magát. Meghal az öregember s asszonya keservesen elsiratja. Nagy tort ülnek, mely alatt Irina végig jajveszékél. Miután az utolsó vendég is eltávozott, az egyedül maradt özvegy ételt vesz elő s hozzálát a falatozáshoz. „A szemében, mely nyitva mereven a napsugárba nézett, úgy lobogott a bosszúállás öröme, mint a láng.”

Bánffy legjobb novelláit fejlődéstörténetileg nem könnyű elhelyezni. Talán még leginkább az expresszionizmussal rokoníthatók. A *Farkasokban* a hosszasan üvöltő állatok vonulása metaforikus viszonyba kerül a Gavril rejtékhelyéhez igyekvő, majd a rabságba esett emberrel eltávozók mozgásával, a *Havasi történetben* pedig az áruló nappal egy béka tekintetével néz szembe, éjjel pedig ugyanennek az állatnak a hangját hallja. A történés leglényegesebb fordula-

taik sem a szereplők, sem az elbeszélő nem hozzák szóba. Gavrilát szóltanul ejtik fogságba, és Irina s Damaszkín sem beszél arról, miért is nem hajlandó az asszony táplálékot venni magához. A felfokozott érzékeléssel hosszabb szövegrész foglalkozik, mint a szereplők szóbeli megnyilatkozásával. Ebben a vonatkozásban, a látott s hallott kiemelésével az első világháború előtt írt rövid történetek Bánffy fő művének szerkezeti sajátosságait vetítik előre.

(kép és írás)

Noha Bánffy csak három évig volt növendék a Rajztanárképzőben, egész életére hatott a tanítványi kapcsolat, amely Székely Bertalanhoz fűzte, kiről oly szépen emlékezett meg a Kovács László szerkesztette, 1943-ban kiadott *Erdélyi csillagok* című kötetben. Bár a közélet időről időre minden erejét igénybe vette, a tízes években rendszeresen foglalkozott díszlet- s jelmeztervezéssel, és műpártolóként a zenével is érintkezésbe került.

„1913-ban a magy. kir. Operaház intendánsa, Bánffy Miklós gróf felkért, hogy írjak zenét Balázs Béla táncjátékához, »A fából faragott királyfi«-hoz.” Bartók írta ezt az első világháború utolsó évében készült Önéletrajzában. Bonchida urát 1912. február 16-án kormánybiztosként nevezték ki a nemzeti dalszínház élére. 1914 nyarától 1916-ig ugyan miniszteri tanácsos helyettesítette, mivel ő bevonult katonának, de a háborúból visszatérve ismét átvette az Andrássy úti palota irányítását. 1918. június 1-ig volt főigazgató. Később is részt vett a művészeti élet irányításában, így 1923 s 1927 között az Országos Képzőművészeti Tanács elnöki helyét töltötte be. Politikai torzképei önálló kötetben is megjelentek, és több irodalmi műhöz készített rajzokat, Tamási Áron

Ábel-köteteitől Makkai Sándor *Ágnes* című, 1928-ban kiadott regényéig vagy *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* című saját könyvéig.

Bár festőként aligha tekinthető jelentékenynek, a látvány-szerűség egész tevékenységére rányomta bélyegét. Legjelentősebb művészi vállalkozásán, *Erdélyi Történet* címen ismert háromrészes regényén is érezhető a képszerű megjelenítés iránt megnyilvánult szenvedélyes vonzódása.

(nézőpont és lélektan)

E mű főszereplője, Abády Bálint hosszabb külföldi tartózkodás után települ vissza Erdélybe. A Laczók-kastélyban vendégségre készülődnek. A főszereplő kis öreg fiákeren igyekszik a helyszínre. Remekebbnél remekebb fogatok érik utol s hagyják el maguk mögött. E nyitó jelenet erdélyi életképek sokaságát vezeti be. A vadászatok nagy területet magában foglaló térben játszódnak, a szereplők majdnem szertartásra emlékeztető szabályszerűséggel mozognak, s a látvány szerkezetét a hol kitáguló, hol beszűkülő láthatárnak és a szereplői távlatnak a kémlelő, vizsgáló, valamilyen irányba forduló vagy éppen visszapillantó tekintetnek kölcsönhatása határozza meg. Az olvasónak óhatatlanul is eszébe juthatnak Bánffy fönnmaradt színpadi díszletei, s IV. Károlynak általa megrendezett koronázásáról készített fényképek, amelyeken a bársonyba öltözött, fekete kalpagú Tisza István mozgásából sugárzó komor méltóság oly éles ellentétet alkot az egykedvű tekintetű harctéri sebesültek, mankós vagy falábas tisztek nyomorúságával. Magasztosnak és groteszknek hasonló kettőssége jellemzi a regényhármis nagy társasági jeleneteit, a báloknak, mulatozásoknak vagy éppen képviselőházi üléseknek megjelenítéseit.

A Mezőség, Kalotaszeg s a Székelyföld legszebb helyszínei úgy elevenednek meg, hogy a környezet, a természet mindig a szereplők lélektanának van alárendelve. A felületes olvasó talán azt állapíthatja meg, hogy Bánffynak rendkívüli képessége van a leírásra, de e jellemzés kissé félrevezet, hiszen a nézőpont többnyire belső, a látvány általában egy szemhez kapcsolódik. A képszerűséget a hallhatónak árnyaltan pontos, határozott kiemelése egészíti ki. A szereplők által előadott vagy figyelt zene – Brahms *Feldeinsamkeit* című dala vagy a *Pillangókisasszony* egyik jelenete – nem egyszerűen árnyalja, de minősíti a szereplők – Berédyné, a szép Fanny s Gyerőffy László, illetve Milóth Adrienne s Abády Bálint – viszonyát, a nem zenei hangoknak – egy dámbika bőgésének vagy távoli vonat füttyének – jellemzése pedig szerves részét alkotja a leírásnak.

A látvány élessége többnyire a nézőpont korlátozottságával jár együtt. Kép és keret viszonya éppúgy különös hangsúlyt kap, mint a látásnak és a néző értékrendjének szoros kapcsolata. Hol a kis Gyalakuthy Dodó kémleli a redőny nyílásán át az utcát s Gyerőffy Lászlót, aki részegen cigánybandával muzsikáltat a fiatal lánynak; hol egy hirtelen csapás hatására olyannyira elsötétedik a világ a főszereplő előtt, hogy semmit nem érzékel, ami körülötte van. Kamuthy, a kisszerű, parlagi nemes fölvéteti magát a londoni St. James Club tagjai közé. Senki nem törődik ott vele, de ő mégis boldog, mert az ablakon át lenézheti a Piccadilly sok ezer járókelőjét, akik mind kívül rekedtek a választékos intézményen. A Gyerőffy Lászlóba titkon szerelmes kamaszlány, Bischitz Regina, egy zsidó boltos jólelkű gyermeke rálehel a jégvirágos ablakra, s úgy lesi meg, mit is csinál imádottja benn a szobában egy rosszhírű nővel. Sokáig tart,

míg kicsit tisztul az üveg, és ő csak lassan, igen lassan érti meg, mit is lát.

Az elbeszélés üteme is befolyásolja a nézőpontot, a látószögnek időbeli vetülete is van. Egy ízben hosszasan nézi a főhős, mint közeledik valaki a messzeségben, máskor magaslatra jut, honnét roppant távolságba tud vándorolni a szem. Ismét máskor egy bukott politikus a felvonó aknájába pillant, beveszi a gyógyszert s a mélységbe veti magát. A hegyekben a köd olykor még a közvetlen környezetet sem engedi látni, azután egy hirtelen szélroham gyorsan kitágítja a látóhatárt, mintegy leleplezi mindazt, ami a világban történik. Az első fejezetben Abády lassan mozgó fiákerből csak meg-megpillantja a mellette gyorsan elrobogó hintókat, az utolsóban pedig még egyszer megáll, hogy tekintetével megkeresse az otthonát, mielőtt eléri az állomást, ahonnan a vonat a háborúba viszi.

A belső nézőpont sűrű használatának velejárója a gyakori visszatekintés. A történetmondást, a vonalszerű előrehaladást tematikus szerkezet keresztezi. Másodlagos történetmondó szinte alig fordul elő. A múlt azáltal elevenedik meg, hogy a szereplők élesen látják maguk előtt annak egyik-másik szeletét. Bánffy a *Reggeltől estig* (1927) című kisregényében alakította ki azt az eljárást, amelyet az idő síkszerű kezelésének lehet nevezni. Feltűnő a hasonlóság Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című, 1925-ben kiadott regényével. Mindkét mű egyetlen nap emlékeiben sűríti a szereplők egész addigi életét.

Abády Bálint tudatában ugyanúgy élő személy a rég megholt nagypapa, mint a körülötte élő édesanya. A múlt képei egyáltalán nem elmosódottak, sőt időnként még élesebbek is a jelenben érzékelteknél, összhangban a

regényhármasknak azzal a sajátosságával, mely egyenes arányt mutat a látvány élessége és értelmezésének egyéni jellege között. Az emlékezés sokszor az olvasó által már ismert eseményekhez tér vissza, azokat rendezi át, más alkalmakkor viszont hiányt pótol, ürességet tölt meg, rejtélyekre ad megfejtést. Az első két részben a visszajelzés jórészt a hős gyerekkorára vonatkozik, a sorozatot lezáró harmadik rész, a *Darabokra szaggattatol* elején ezzel szemben azt az időbeli távolságot hidalja át, amely a második rész, az *És hijjával találtattál...* utolsó és a harmadik rész első jelenetét választja el egymástól.

Abády Bálint gróf, Uzdy Pál s Uzdyné Milóth Adrienne szerelmi háromszöge áll a regény előterében, ám a szokványos megoldást kizárja a regény. A házaspár nemi élete nyersnek, durvának tűnik föl, már-már undorítónak láttatott részleteinek fölemlegetése mintegy a naturalizmus örökségét idézi. Uzdy meg hasonlításának, tudathasadásának félelmetes és megállíthatatlan folyamatát, üldözési rögeszméjének elhatalmasodását ezzel szemben a romantika s az expresszionizmus szellemében jeleníti meg a regény. Ezt a betegséget éppúgy belülről láttatja az elbeszélő, mint Győrffy László gróf elzüllesztését, a kártyán veszítő, egyre italo-sabb, mindinkább feleslegessé váló ember látásmódjának fokozatos átalakulását.

Uzdy halála után egyetlen gyerekének, a félárva kislánynak a betegsége akadályozza meg Adrienne s Bálint házasságát, majd a háború is elzárja előlük a lehetőséget az új életre. A tízéves kapcsolat végül is megszakad. A háttér – a politika s a történelem – benyomul a regény előterébe, s a két főszereplő sorsa, sőt jelleme bizonyos mértékig függőben marad. Ritkán esik meg, hogy egy ötkötetes regény akkor

fejeződjék be, amidőn a főszereplők harmincas éveik közepén járnak.

A belső nézőpont gyakorisága nem jelenti, hogy az elbeszélő mindent tudna arról, ami a szereplők tudatában végbemegy. „Vajon elhitt-e bármit is abból, amit Bálint mondott? Valószínű, hogy nem.” A hősnőre vonatkozó efféle szavak öntörvényűséget, bizonytalanságot, meghatározatlanságot, kiismerhetetlenséget sugallnak. Hasonló kifejezésekkel sokhelyütt lehet találkozni az *Erdélyi Történet* lapjain. Általában azt sugallják, hogy az emberi személyiség nemcsak pragmatikai értelemben érzékelhető tulajdonságokból áll.

Máskor éppen a belső nézőpont használata teszi érthetővé, hogy az eseményekről hiányos tájékoztatást ad a regény. Abády eleinte csak keveset tud románul, így nem sokat ért a hegyi parasztok társalgásaiból. Ahogy halad a nyelvtanulásban, egyre többet fog fel abból, amit a havasiak beszélnek körülötte. Célját mégsem éri el; nem kerül közelebb a románokhoz. Lehet, azért, mert elkészt erőfeszítésével, de az is elképzelhető, hogy a nyelv nem mindig képes biztosítani az érintkezést az emberek között.

(szó és csend)

Bánffy regényének eredetiségéhez hozzátartozik a nyelvvel szemben tanúsított magatartás kettőssége. A látványszerűség olyannyira fontos e műben, hogy a szereplők megítélésakor ruházatuk, mozgásuk, taglejtésük, arckifejezésük, tekintetük megannyi alkalommal legalább annyira latba esik, mint a szóbeli megfogalmazás. A nyelvvel szemben érzett bizalmatlanság egyik jele, hogy Adrienne a „tengeri orosz-

lán” kifejezés példáján próbálja bemutatni, mennyire félrevezető is lehet az elnevezés, a megjelölés.

A másik magatartásnak Abády Bálint a megtestesítője, ki a „noblesse oblige” elvét úgy magyarázza, hogy az eredetre hivatkozik: magyarul a „család” és a „cseléd” ugyanaz a szó, tehát nemesnek lenni annyit jelent, mint vállalni a kötelességet, hogy gondoskodni kell a ráknbízottakról.

A nyelv egyszerre gazdag és szegény az *Erdélyi Történet* lapjain. Az országházi jelenetekben a sok szó keveset mond. Apponyi gyönyörű beszédei üresnek bizonyulnak. Kollonichék komornyikját így jellemzi az elbeszélő: „Végtelen tisztesség. Tisztesség tetőtől talpig.” Szabó úrra vonatkoznak a szavak, aki kidobhatja Ilust, a teherbe esett szobalányt, holott éppen ő követett el erőszakot a szerencsétlen, kiszolgáltatott cseléden, ő csinált gyereket neki. Az összefüggésből nyilvánvaló, hogy az idézett szavakat nem „komolyan” kell érteni.

Különböző beszéd módok bonyolódnak párbeszédbe a regénysorozatban. A vadászat, a lóverseny, a testedzés, a bál, a politika, a hadászat s a kártya egyaránt tolvajnyelvként jelenik meg és a különféle nyelvjátékok kölcsönhatásba, sőt feszültségbe is kerülnek egymással. Az egyik társalgó tárgyszerű kijelentésébe egy másik jelenlevő a megnyilatkozó szándékától teljesen független, trágár jelentést hall bele. Ha igaz, hogy humor nélkül nincs jó irodalom, akkor Bánffy művének értékei közé sorolható a nyelvi visszaélést kipécéző fanyar ironia s a pompásan tréfás jelenetek könnyed humora.

A különböző rétegnyelveknek, helyi beszéd módoknak szerepeltetése olyan különösséget ad az *Erdélyi Történet* írásmódjának, mely a nyelvnek több szintjén is megfigyel-

hető. A szereplők egy része marosmenti kiejtéssel beszél, vagyis „o” helyett „a” hangot használ. Kiemelt jelentősége van ennek pl. egy olyan öregasszony megszólaltatásakor, aki a nagy jelenetekben a gonosan ironikus értelmező szerepét játssza. A regénysor szókincse is sok helyi jelleget mutat. Legjobb, ha a mai városi olvasó szótárhoz fordul segítségért. Czuczor–Fogarasi sokszor eligazít, bár az sem ritka, hogy még erdélyi tájszótár sem ad pontos tájékoztatást.

Ebben a művében Bánffy nem régiesít. Nem is avított a nyelve. Egyszerűen arról van szó, hogy viszonylag gyakran él erdélyi szavakkal. Sosem akkor, amidőn közkeletű megjelölést is használhatna.

Nem csak Erdélyben található növények és helyi ételek neve szerepel az öt kötetben. Szó esik „fuzsitos” vénlányról is a „ciher” között settenkedő fácánról vagy fogolyról. Az egyik szereplő „dancs” fráternek nevezi a másikat, a marostordai közgyűlésen nagy „zándorodásba” keverednek a szembenálló felek, a kisemmizett havasi románok pedig esténként „szokotyálják” a tervet, hogy Abádyhoz forduljanak panasszal. A jólelkű Winkler erdőmérnök könnyen méregbe jön, tehát „puzduri” természetű, a félparaszt, félkaputos morva üzletelő „ványolómalmot” vásárol meg és azzal csinál pénzt. Gyerőffy László gróf kastélyában „gárgyátlan” a lépcső, s ő néhány kupica pálinka elfogyasztása után már elég „gajdultan” folytatja útját.

E kiragadott példák könnyen azt a benyomást kelthetik, hogy a regénysorozat tele van tűzdelve tájnyelvi elemekkel. Valójában e különösségek olyannyira finoman vannak adagolva, hogy legfőlőbb az alapos olvasó figyelmét keltik föl. Bánffy remekül ismeri a nyelv belső törvényszerűségeit. Olyannyira értő módon bonyolítja a szórendet, hogy a

szokatlan szóhasználat sosem furcsaság, de gazdagság, színesség hatását kelti. Amidőn felelősségre vonja a román szegényeket kizsigerelő Rusz Pantyilimont, a saját népét sanyargató ember hosszú lábán ide-oda lóbálja magát lassan, ahogy a ló, amikor „sző”. A közismert szavak ilyen szokatlan szerepeltetése jól szemlélteti, hogy a „helyi szín” is általában a látványszerűséget szolgálja Bánffy művében.

(tény és kitalálás)

Dénestornyát, a főszereplő faluját, Lélbányát, a képviselői kerületét vagy Jabláncát, a felföldi, észak-nyitrai falkavadászatok színhelyét sem lehet megtalálni a térképen, de a mellékszereplők között olyan súlyos történeti személyiségek akadnak, mint Tisza István, a hitelszövetkezeti mozgalmat elindító Károlyi Sándor, Bánffy nagybátyja vagy Bethlen István. Sőt, egyízben maga Bánffy Miklós alakja is megjelenik egy pillanatra a színen, nehogy az olvasó könnyedén azonosítsa Abádyt a könyv szerzőjével.

Az önéletrajzi jelleg ugyanis tagadhatatlanul megtalálható a regényben. A főhős neve az író családjának eredetére céloz. Egy besenyő – tehát végső soron török – származású vezér nem volt hajlandó fölvenni a keresztény hitet, ezért az első magyar király rendeletére élve temették el az abádi révnél. Kós Károly 1943-ban *A gazda* című esszéjében ettől a pogány vitéztől származtatta az *Erdélyi Történet* szerzőjét: „E besenyő vezér árván maradt fiai egyikének leszármazói a Losonczi nemzetség, melynek IV. Béla királyunk idejébeli híres nádor ivadék ágából valók a mai losonczi Bánffyak.”

A cselekmény 1904 tavaszán kezdődik s 1914 nyarán ér véget. E bő évtizednek legtöbb belpolitikai és számos európai eseménye fontos szerepet játszik a történésben. Egy

letűnt világ teljessége tárul fel. Hogyan báloznak Kolozsvárt; milyen a szamosújvári vásár vagy egy szocialista tüntetés Pesten; mi a különbség egy cigány s egy mágnás hegedülése között; miféle kártyajátékokat kedvel a főrend, miből áll a lakomája, hogyan bonyolít le egy falkavadászatot vagy egy bált s miként mesél el egy adomát? Ilyen s hasonló kérdésekre alapos választ ad e regény, melynek művelődés-történeti anyaga párját ritkítja a magyar irodalomban.

Az előtér szerelmi története s a háttér politikai küzdelmei szerves egységet alkotnak. Abády Bálint tudatának három szintje van: a világpolitika s a magyar közélet éppúgy foglalkoztatja, mint saját egyéni sorsa. Jelen van a képviselő-házban és mohón olvassa a nemzetközi helyzettel foglalkozó cikkeket a külföldi lapokban. A külpolitikai események közül különös figyelemmel kíséri Bosznia sorsát, a képviselőházi jelenetekben pedig viszolygással látja a pártérdekek érvényesülését.

Az elbeszélő eredeti módon bonyolítja tény és kitalálás, történelmi s lélektani idő viszonyát. „Valódi” s elképzelt helyszínek megidézése szinte kibogozhatatlanul fonódik össze a regényben.

Bánffy fő művét kétféleképpen is félreértelmezték. Az egyik balhiedelem szerint az *Erdélyi Történet* túlzottan előnyös színben tünteti föl az erdélyi mágnásokat. Ezt a vélekedést talán Károlyi Mihály fogalmazta meg legkorábban. Így érvelt emlékezéseiben: „A grófok nem voltak írók, és ha itt-ott mégis tollat ragadtak, és önmagukról írtak (mint például Bánffy Miklós), akkor teljesen hamis és szépített képet adtak világukról.”

Károlyi felfogását kétségkívül személyes tényezők befolyásolták. Közeli rokonság fűzte kettejüket egymáshoz, és

Bánffy akkor sem tagadta meg ifjúkori meghitt barátságukat, amikor 1932-ben *Emlékeimből* címmel kiadott könyvében beszámolt kettejük viszonyáról. Károlyit nagyon érzékenyen érinthette, hogy Bánffy, kinek a Habsburg uralkodóházzal szemben erős főnntartásai voltak – *Huszonöt év* címmel 1945-ben írt, ám csak 1993-ban megjelent visszaemlékezéseiben nagyon élesen elítélte a királpártiakat –, részvételt, sőt rokonszenvvel írt ugyan róla, de politikai éretlenséget tulajdonított neki. Ingadozást látott nála fellengzős magyarkodás és világpolgáriasság között. Vakmerő szertelenségét testi fogyatékoságának hősieleküzdésével, hazafiaskodását a szatmári békét megkötő ősenek a közhiedelem szerinti árulása miatt érzett szégyenérzetével is magyarázta, s a következő tulajdonságokat sorolta fel Károlyi Mihály jellemzésekor: „az elszánt dacot, azt az »azért is«-t szemben a sorsadta mostoha és abból folyó megalázásokkal, – a virágházi levegőt, melyben távol a való lélettől, egész neveltetése végbemegy, – és harmadiknak azt, hogy éppen törékenysége, árvasága miatt legkisebb kora óta úgyszólván ő a központja az őt környező nagyon szűk világnak.”

Károlyi véleményét utóbb Illés Endre próbálta föléleszteni, abban a bevezetésben, amelyet akkor írt, midőn 1982-ben a Helikon kiadta a regényhármassnak *Megszámoltattál...* című első részét. Ez a szöveg egyenesen gyávasággal vádolja Bánffyt, ami némileg különös, ha tekintetbe vesszük, hogy e kiadásból elhagyták a regénynek néhány olyan részletét, amely szerzőjének politikai tisztánlátását bizonyítja.

Annyit mindenesetre meg lehet állapítani, hogy az *Erdélyi Történet*nek szinte minden mágna hőse csődbe kerül –

anyagi vagy szellemi értelemben –, nagy társas összejöveteleiket pedig éppúgy fanyar iróniával szemléli az elbeszélő, mint a képviselőházi üléseket. Nehéz volna érveket találni annak bizonyítására, hogy a regény megszépíti a főrend életét vagy közéleti szerepét.

Valamivel érthetőbb a másik téveszme, amely főként a mű marxista szándékú vagy annak mondott értelmezéseit jellemzi. Ennek lényege abban áll, hogy Bánffy saját osztálya fölött ítélkezett legnagyobb szabású irodalmi alkotásában.

A zeneszerzőnek indult, de fokozatosan elzüllő Gyerőffy László gróf szomorú sorsa látszólag ezt a nézetet teszi indokoltá. Az sem vitás, hogy az ötkötetes mű hanyatlónak mutatja az erdélyi főnemességet. E bukás azonban nagyobb méretű pusztulás részeként jelenik meg. Nem annyira osztályként szerepel az erdélyi főrend, mint egyénenként, akiknek többsége külön, és nem sok közösséget vállal a többi mágnással. Egy részük valóban életképtelen, de akad közöttük színes, mély lelkű, roppant öniróniájú, élesen látó személyiség is. A főhőst éppenséggel nemes célok vezérlik. Emberbaráti vállalkozásba fog: mintakertészet létesítésére ösztönöz, hitelszövetkezetet és gazdakört alapít. Igaz, elbukik, de kudarcáról csak részben tehet.

Jelleme nem eszményített, mert a regény sem az életerőt, sem a gyengeséget nem mutatja egyszerűen meghatározható tulajdonságnak. Kovács Dániel, a tizenhat éve szolgáló körjegyző vélekedése azt sugallja, hogy a fölvilágosodás haladás-eszménye, a reformkor öröksége már nem elegendő a megváltozott helyzetben, a múlt legszebb gondolatai sem korszerűek a huszadik század elején. „– Nem rossz ember ez a gróf – mondotta magában –, nem rossz ember, jó ember, de mennyire nem ismeri az életet! Istenem, akár egy gyermek!”

(Biblia és történelem)

A regény három részének címe – *Megszámláltattál... , És hijjával találtattál... , Darabokra szaggattatol* – Dániel könyvének ötödik részére utal. Bánffy regényhármásának jelentése ugyanúgy a bibliai idézetnek és a történetnek egymásra vonatkoztatásával fejthető meg, mint egy másik református szerző, Ottlik Géza fő művének üzenete. Az *Iskola a batáron* első része a Római levél latin fordításából kölcsönzött szavakkal kezdődik: „Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei.” E jelige ugyanúgy példázattá emeli Medve Gábornak, Both Benedeknek és katonaiskola-beli növendéktársaiknak történetét, mint ahogyan Dániel könyvének az a példázata, amelyet Bánffy az *Erdélyi Történet* három részének címében és jeligéjében szerepeltet, értelmezi azoknak a sorsát, akikről ötkötetes regénysorozata szól.

Míg Baltazár király lakomázik s a jeruzsálemi templom edényeit használja a mulatozásnál, egy kéz betűket ír a palotának falára. A király, akinek szól az üzenet, nem képes elolvasni azt. Dánielt hivatja, kiről tudni lehet, hogy titkok megfejtője. Ő a következőképp olvassa a feliratot: „Mene, Mene, Tekel, Ufarsin! E magyarázatja a beszédnek: Mene, azaz megszámlálta Isten a te országot, és azt bétöltötte. Tekel, azaz, megmértél a fontban, és hijjával találtattál. Peres, azaz, elosztatott a te országot, és adatott a Média és Persia-belieknek.” Baltazár bűne a gőg, a büszkeség s az istentelen világiasság. A fölirat nem figyelmeztetés, de ítélet. Norman W. Porteous szerint a „szétszaggattatol” jelentésű „peres” a „perzsa” szó arámi megfelelőjére is utal (*Daniel: A Commentary*, Philadelphia, The Westminster Press, 1965, 81.), tehát a falra írtak azt is megjósolják, hogy Baltazár országát majd más nép foglalja el.

A példázat nemcsak a mágnásokra, de általában a történelmi Magyarországra értendő. Ez mérettetik meg. Nem állja ki a próbatételt, képtelen eljutni a fölismerésig, mely lehetővé tenné fönnmaradását. A felelősséget érző Abády végül is ugyanúgy kudarcot vall, mint rokona, Gyerőffy László, aki elzúllik. Nincs szó szellemi vagy erkölcsi győzelemről. Abády bukása nem késleltetett diadal. A magyar s román nemzet érdekegyesítése meghiúsul. A regény végén a főhős abba a háborúba indult, amelyik Trianonhoz vezet. Katonai bevonulása szükségszerű, de nem hoz dicsőséget. Kötelességet teljesít, ám részvétele a háborúban nem tekinthető megtiszteltetésnek, teljességgel hiábavaló.

Bánffy a harmincas években írta s 1940. május 20-án fejezte be élete legnagyobb művészi vállalkozását. Alakjai sokfélék: éppúgy akad közöttük hozományvadász tiszt, mint román pópa vagy erdőőr, agg vándorszínész és megejtett cseléd, bunyevác kupec és harisnyás székely, havasi román favágó vagy pásztor, kalotaszegi vagy mezősegi paraszt és örmény kereskedő vagy román ügyvéd.

A mai olvasó történeti regényként is felfoghatja Bánffy fő művét. A dualista kornak legtöbb típusa szerepel a regény lapjain. A mágnásoké is a felelősség az összeomlásért, de nem csak rájuk vonatkoznak a bibliai szavak. A század eleji magyar képviselőháznak az országház berendezését összehozó s a miniszterelnököt tintatartóval dobáló tagjai ostobának bizonyulnak, mert nem látják be, hogy a Kárpát-medence egysége a Habsburg-monarchia megszüntetése után nem tartható fenn. Az új nagypolgárságot is elmarasztalás éri, mert a fővárosban összpontosítja a tőkét, elhanyagolja, gyarmatként kezeli Erdélyt. Sőt, a baloldali fiatalok is felelőtlennek látszanak, hiszen ők sem vesznek tudomást a

nagyhatalmi törekvésekről és csakis társadalmi osztályokban gondolkodnak, vagyis érzéketlenek a nemzetiségi vágyak iránt. Nem azért éri elmarasztalás a baloldalt, mert „idegen”, nem „törzsökös”, „gyökértelen”, esetleg kifejezetten „elfajzott”, „beteg” vagy „élősdí”, vagy mert figyelmen kívül hagyja a nemzeti hagyományok folytonosságát, hanem azért, mert nincs benne felelősségérzet. Az *Erdélyi Történet* nyelvéből hiányoznak a szervesség eszményére utaló metaforák, melyek oly döntő szerepet játszottak a szabadelvűséggel különböző okokból szembekertülő írók – például Paul Bourget, Maurice Barres, Szabó Dezső, Wyndham Lewis, D. H. Lawrence, Francois Mauriac, T. S. Eliot, Dieu la Rochelle, Louis Aragon, Németh László vagy akár Simone Weil – műveiben.

Timisán Aurél, majd egy pópa fia is szemébe mondja Abády Bálint grófnak, hogy a románság törekvései nem békíthetők össze a magyarság céljaival. Tizenkilencedik századi erdélyi mágnás elődeihez, Jósika Miklóshoz, Kemény Zsigmondhoz hasonlóan Bánffy is különös súllyal szerepeltette regényében a nemzetiségi kérdést. Ezért zavaró torzítás, ahogyan a *Megszámláltattál...* szövegét az 1982-es kiadáskor megcsonkították.

A román ügyvéd s képviselő a vonaton találkozik a főhőssel. Beszédéből a következő megjelölt szavakat hagyták ki: „a magyar és a román egymással szemben állnak, mikor pedig *a szláv tenger által körülölelve*, mennyire egymásra volnának utalva. [...] Kik a legsovinisztábbak? – Nem az igazi magyarok, hanem mindenféle idegen fajta ember, Rákosi Jenő és társai, *akik nagyrészt zsidók.*”

Ugyancsak átigazították egy német hazafiaskodónak Kosuth Ferenc elleni kifakadását: „Hát mit várhatsz ettől a

Kossuthtól, aki még nem is magyar, *mint mi*, – üvöltött Wuelfenstein – *hanem tót! Igenis sárgabasú tót: Kobut az tótul kakas, azt mindenki tudja.*”

Az idézett részletekből arra lehet következtetni, hogy a regény tágabb összefüggésrendszerbe helyezi a román–magyar ellentétet. Egyfelől emlékeztet arra, hogy a magyarkodás sokszor nem magyar származásúak rovására írható, másfelől összefüggést láttat a magyarsággal és a zsidósággal szemben megnyilvánult ellenszenv között.

A regény háttérében fölillantott európai vonatkozásrendszer felől nézve nemcsak az erdélyi közélet, de a magyarországi politizálás is kisszerűen parlaginak látszik. Baltázár lakomájának példázata nemcsak az erdélyi mágnás osztályra utal, de a budapesti képviselőházra is, melyben a magukat leghazafiasabbnak tekintő pártok obstrukcióhoz folyamodnak, a véderőjavaslat ellen szónokolnak, s általában azt hiszik, hogy szavuk csak belföldön hallatszik. Sőt Dániel könyvének szavai nem kizárólag a történelmi Magyarországra vagy a rövidlátóan politizáló Ballplatzra vonatkoztathatók, de akár az egész földrészre is, melynek államai sorra szegik meg az érvényes szerződéseket. Európa különböző részei nem törekednek a kölcsönös megértésre. Egymást kizáró távlataik viszonyítása teszi az *Erdélyi Történetet* kiemelkedően fontos művé a magyarság önismerete szempontjából.

A regényhármás művészi értéke természetesen nem lehet azonos e történelmi jelentőséggel. Tagadhatatlan, hogy az öt kötetben sok az egyenetlenség. Különösen az Abády Bálint s Milóth Adrienne szerelmi kapcsolatával foglalkozó részekben érezhető a szecessziós írásmód modorosságainak továbbélése. Bánffytól távol állt Krúdy képzeletének

öntörvényűsége, Kosztolányi szigorú önfegyelme vagy a regény megújításának Szentkuthyra jellemző törekvése. Értékkörző műként sem fogható az *Erdélyi Történet* olyan következetesen megszerkesztett regényekhez, mint a *Tündérkert* vagy az *Iszony*. A huszadik század egészét meghatározó történeti mozgalmak megjelenítésének átfogó igénye, a különböző nyelveknek és értékrendeknek ütköztetése azonban messzemenően indokolja, hogy Bánffy alkotását kiemeljük a méltánytalanul elhanyagolt magyar regények közül, amelyek nélkül sokkal egyszínűbb volna irodalmunk.

A példázatok általában magánbeszédre emlékeztetnek; központi tekintélynek s értékrendnek rendelik alá a cselekményt, helyeselt álláspontot helytelenítéssel állítanak szembe s egyetlen helyes megfejtésre ösztönzik az olvasót. Az *Erdélyi Történet* több, mint példázat. Sokszínű világának értékei s fogyatékokosságai a múlthoz tartoznak, de következményeik révén a jelenben is éreztetik hatásukat.

Az ember teremtette értékek nem egyetemesek, hanem mindig valamely időben s térben meghatározott összefüggésrendszer függvényei. A magyar irodalom időről időre átértékelésre vár. A huszadik század végén, amikor az egyesítés és a szétszakadás erői ismét harcban állnak Európában, különösen időszerű lehet Bánffy háromrészes regénye, mely e fájdalmas folyamat előtörténetének egyik legfontosabb szakaszát különösen árnyalt módon jeleníti meg.

Szabó Lőrinc Yeats-fordításai

Az *Örök barátaink* két kötete tizenegy Yeats-verset tartalmaz. Yeats mellett Louis MacNeice, Thomas Moore, Seamus O'Sullivan és James Stephens egy-egy, vagy néhány műve ad bennük ízelítőt az angol nyelvű ír költészetből. Az utóbbiak jelentősége természetesen nem mérhető a Nobel-díjas William Butler Yeatséhez (1865–1939), aki a 20. századi világlíra élvonalában foglal helyet. Ezért akár kevesellhetnénk is a versantológiában megjelenő fordítások számát, ha nem maga Szabó Lőrinc emlékeztetne bennünket, hogy mindez értelmetlen, mert a válogatás nem az arányos bemutatás céljával készült. „Nem mondhatnám, hogy a kimaradt vagy csak néhány verssel szereplő nagy költők közül egyiket-másikat egyénileg nem szeretném akár éppen annyira, mint azokat, akiktől nagyobb számú verset fordítottam. Antológiámat nem elgondolt terv, hanem az életem állította össze” – írja az előszóban.¹

Az *Ír repülő a halálát jósolja* című kivételével valamenyny Szabó Lőrinc által fordított vers Yeats korai korszakából származik, de többségük már egyéni hangú antológiadarabnak számít. Okokat arra, miért nem fordult a magyar költő Yeats későbbi költészete felé, megintcsak nem érdemes, sőt valószínűleg nem is lehet találni. Háttérként s nem magyarázatként azonban haszonnal idézhetjük fel Yeats magyaror-

szági fogadtatásának az *Örök barátaink* első kötete (1941) előtti történetét.

Yeats versei az 1880-as évek végén kezdtek nyomtatásban megjelenni. Nálunk 1916-ban, az elfojtott dublini húsvéti felkelés évében jelent meg először két Yeats-vers A Hét lapjain, Halasi Andor fordításában.² Az *ifju a mennyek szövetére vágvik* és az *Aggok a folyóvíz tükrében bámulják arcukat* az ír költő 1899-es és 1904-es köteteiből valók, majd Szabó Lőrinc is lefordítja őket. Hosszú szünet után, 1930-ban a *Szerelmesét halottnak kívánja* (az 1899-es kötetből) jelenik meg a Nyugatban, fordítója Babits Mihály.³ Ugyanabban az évben két verset közöl az Erdélyi Helikonban Maksay Albert, *Levelek hullása* (1889) és *Az Innisfree-i tó* (1893) címmel,⁴ az utóbbi majd Szabó Lőrincnél is megjelenik. Az 1935-ös *Nobel-díjas költők antológiája* hét verset hoz Yeatstól, ezúttal Kosztolányi Dezső a fordító, s ugyanő ír bevezetőt is hozzájuk. Eszerint Yeats az ír lélek ködös ábrándjait szólaltatja meg álomszerű, tiszta költészetében.⁵ A fordítások között ismét nincs 1904 utáni kötetből vett darab. Igen jól sikerült, Yeatshez méltó hangzású *A dooney-i hegedűs*; *A kertben* és az *Öregemberek szemlélik magukat a vízben* címűeket pedig Szabó Lőrincnél is viszontlátjuk.

Ami Yeats korabeli kritikái fogadtatását illeti Magyarországon, a kép hasonlóan szerény. *A modern dráma fejlődésének története* (1911) néhány sorában Lukács György „finom és mély lírikusként” említi.⁶ Prózai műveinek német fordítását ismertetve Rózsa Dezső ekképp mutatja be 1918-ban: „E kötet szerzője az írek világtól elvont álmodozásának költője, aki működésében egyesítette az élet vallási, philosophiai, művészi és politikai problémáit visionárius vérmérsékleté-

vel és a való élet iránti érzékével.”⁷ 1930-ban a Debreceni Szemle lapjain Szerb Antal hívja fel a figyelmet Yeats egyetlen magyar tárgyú, 1887-es versére: *És Rényi Ferenc hallgatott. Magyarország, 1848.* Ugyanakkor rámutat a magyar és ír nemzeti érzések közötti párhuzamra.⁸ Később *A világirodalom történetében* már jóval árnyaltabb képet ad Yeatsról, s gazdag, sejtelmes stílusú művészként jellemzi.⁹

A *Nobel-díjas költők antológiájáról* Gyergyai Albert ír recenziót a megjelenés évében. Érdekes könyvnek tartja, amelyből azonban szerinte például Yeats aligha ismerhető meg, hiszen a néhány fordítás legfeljebb csak Kosztolányi nyelvművészetére enged következtetni.¹⁰ Babits *Költő, forradalom és heroizmus* című rövid, szintén 1935-ös cikkében foglalkozik Yeats költői drámaival, költészetének ír elemeivel.¹¹ *Az európai irodalom története* megfelelő fejezetében pedig már megjegyzi, hogy Yeats „öregségére váratlanul megújult és maivá lett”.¹² Ez jelentős előrelépés Yeats magyarországi megítélésében, mert végre érzékelteti a nagyívű költői fejlődést életművében. A gondolatot mintegy folytatja Országh László *A legújabb angol líra* című cikke 1938-ban. Szerinte Yeats „költészete az angol líra utóbbi évtizedeinek hosszmeteszét nyújtja”.¹³ *Az újraköltött vers* címmel pedig Németh Andor hasonlítja össze egy Yeats-vers két változatát 1893-ból és 1933-ból. Érdekes módon az újraköltés szempontjából Yeatshez párhuzamként Valéryt és Szabó Lőrincet említi meg.¹⁴ Úgyszintén Németh Andor írja a nekrológot Yeats halálakor, 1939-ben. Misztikus-szimbolista költőnek tekinti, akit nem ismer elég jól a magyar közönség.¹⁵ Ugyanabban az évben Halász Gábor egyik tanulmánya idézi Yeats modern költői ars poeticáját: „Mással harcolni retorika, önmagunkkal költé-

szet.”¹⁶ Az *angol irodalom kincsesháza* című 1941-es antológiában azonban – ahol három Szabó Lőrinc fordítás képviseli az ír költőt – újra csak a korai Yeatsre illik a néhány szavas ismertetés.¹⁷

A fentebb vázoltak megvilágításában a Szabó Lőrinc antológiájában megjelenő tizenegy Yeats-vers már egyáltalán nem tűnik kevésnek, hiszen majdnem annyi egy fordítótól, mint az összes addigi fordítás több szerzőtől. A versek kiválasztása pedig, akárhogyan is történt a valóságban, összhangot mutat a Yeatsről alkotott korabeli magyar képvel, amely éppencsak elindult az életmű teljesebb megismerése felé. Ezt az „elindulást” Szabó Lőrincnél az *Ír repülő a halálát jósolja* (1919-es kötet) című vers átültetése jelenti. Az alábbiakban megvizsgáljuk hét Yeats-fordítását abban a sorrendben, ahogyan azok az *Örök barátaink* két kötetében helyet foglalnak,¹⁸ összehasonlítóképpen pedig felidézzük a versek többi magyar megszólaltatását. (A kihagyott négy vers az ír költő életművében kevésbé jelentős.) Elméleti kiindulópontunk, hogy az eredeti szöveghez való teljes hűség és a jelentés pontos reprodukálása a másik nyelven szükségszerűen lehetetlen. Walter Benjamin és Peter Szondi fejtegetéseinek felhasználásával arra kérdezzük, hogyan találja meg a fordító a fordítás nyelvére irányuló azon intenciót, amely az eredeti műnek ad majd hangot az új nyelvi közegben. Ez pedig ismét nem reprodukálás, hanem inkább a harmónia megtalálása a korábbi és az új intenciók között.¹⁹ A gyakorlati fordításelemzés szempontjából hasznosítjuk még Tellér Gyula következő megállapítását, amelyet Szabó Lőrinc egyik Goethe-fordításának vizsgálatakor tesz: „Be kell látnunk, hogy a versfordítás mint végeredmény nem lehet az eredeti konkrét totalitás plusz még

valami, de még csak nem is pusztán az eredeti konkrét totalitás, hanem az eredeti totalitás *egy része* plusz a hiányzó rész helyett még valami.”²⁰

Elsőként a megérdemelten híres *Innisfree*vel találkozik az olvasó. (*The Lake Isle of Innisfree*, az 1893-ban megjelent *The Rose* című kötetből.)

The Lake Isle of Innisfree

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-
bee,
And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes
dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the
cricket sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

Innisfree

Indulok én s megyek most, Innisfreebe megyek,
s kunyhót rakok, fala sár lesz, s nád és sás a tető:
lesz méhkasom, s kilenc sor babot is ültetek,
s csak nekem zümmög a mező.

Ott majd megbékül a szívem, mert békét hoz fehér
fátylával a reggel, amelyhez a tücsök citeráz;
az éjfél csupa derengés, csupa izzás a dél,
s az est csupa szárnycsattogás.

Indulok és megyek most, mert éj-nap a parti fűvény
s a víz játéka ringat, a tavi muzsika;
ha megállok a járdán, vagy az utca közepén:
szívemben csobog a dala.

1887 és 1891 között Yeats Londonban tartózkodott, s önéletrajza tanúsága szerint a vers ihletője egy Fleet Street tájéki séta volt, amikor is egy kirakatbeli szökőkút csobogása emlékeztette fiatalkorának nagy álmára, hogy Thoreau módjára az ír természetben éljen, egyedül.²¹ Az egyenként három hosszú (12–14 szótagos) és egy rövidebb (8–9 szótagos) sorból álló három versszakban keresztrímek, szóismétlések, hangutánzó szavak és alliterációk teremtik meg a zeneiséget, amelyhez minőségben hasonlót nyújt Szabó Lőrinc. Már a fordítás elején szembeötlik, hogy az eredeti már-már vallásos ünnepélyességét is megidézi a személyes névmás kitételével: „Indulok én s megyek most” („I will arise and go now”). Az 1. versszak utolsó sorában a „s csak nekem zümmög a mező” az „And live alone in the

bee-loud glade” kiemelkedő szépségű költői megszólaltatója a hangok ismétlődésének megkomponálásával. Yeats maga-alkotta kifejezésének („bee-loud”) különlegességét hanghatásában kiválóan helyettesíti Szabó Lőrinc szinesztéziája.

A 2. versszak fordításából az ismételt, hangutánzó „dropping” („csepeg”) szó megfelelője hiányzik, ugyanakkor a betoldott „fehér” melléknév árnyalja a személyes béke lefestését. A „fehér fátylával” az angol eredeti szóismétlések alliterációját is megvalósítja a maga eszközeivel. Hanghatás és hangulati megragadás kiváló egységére jó példa még a 2. versszak utolsó sora: „s az est csupa szárnycsattogás” („And evening full of the linnets wings”), ahol az igétlenül is sejtelmes mozgást felidéző kép szépsége gazdagon újrateremtődik.

Az utolsó versszakban Yeats „While” és ismételt „I hear” sorkezdetei igen lényegesek az egész gondolati összhatásának szempontjából, ugyanis rávilágítanak, hogy az előzőekben megjelenő zenei-vizuális békekesség csak a lélekben, vágyként él. Szabó Lőrincnél „a víz játéka”, s dalával „a tavi muzsika” a cselekvők, s ezzel valóságosabbnak tűnnek, mint Yeatsnél, ahol a befelé hallgatózó énen van a hangsúly. Álmodozása közepette Yeats versbeszélője mindvégig az úttesten vagy a szürke járdán áll, s csak szíve mélyén látja és hallja Innisfreet. Az utolsó előtti sort kezdő „While I stand” „ha megállok a járdán” fordításával Szabó Lőrinc azt sejteti, hogy a vágy meg is valósulhat. A „pavements grey” („szürke járdák”) hátravetett jelzője is hiányzik a fordításból, s így természet és a város közötti ellentét kevésbé érződik, bár a sor maga („ha megállok a járdán, vagy az utca közepén”) „szürkén” hangzik az előtte és utána következőhöz képest.

Yeatsnél álmodozás és valóság ellentéte válik élessé, míg a magyar változat tovább hangsúlyozza a természet lelket nyugtató különbékéjét. Az új verset egy másik költő írta, az *Itt vagy otthon!* (*Különbéke*, 1936) szerzője, amelyben a gyümölcsfák hús lugasa alól a városba visszatérés Yeatsétől különböző szemléletről tanúskodik.

Maksay Albert korábban említett, 1930-ban megjelent fordításában így hangzik a vers:

Az Innisfree-i tó

Most felkelek és elmegyek, Innisfreebe megyek
És hullott ágból meg agyagból kicsike házat építek;
Egy pár fészek babot vetek s a méheimnek kast teszek,
Méhzümmögéses völgy ölén magam leszek.

És békés lesz a kicsi ház, a völgyben békesség tanyáz,
Reggel korán tücsök danáz és hogyha délre jár,
Sugárban áll a szemhatár s még alkonyatkor is parázs
S ha este száll, szárnyára kel a kis viaszmadár.

Most felkelek és elmegyek, itt se éjem már, se napom,
Akárhol járok, mindenütt a tó zúgását hallgatom.
Az innisfreei tó vize hol partra csap, hol mélybe csobban
S a szívem rája visszadobban.

Maksay fordításának gyengeségei első pillantásra kiütőköznek. Esetlen belső rímeket kreál, például az első versszak harmadik sorában: „vetek”, „teszek”. Nála a városi szürkeség és a vágyott természetbeli magány közötti ellentét végképp elmosódik, sőt mintha a tó zúgása miatt kellene alanyának

innen menekülnie. A város képe helyett is a tó jelenik meg, az utolsó sor pedig hanghatásában zavaros megoldást ad, valószínűleg a párosrím kedvéért. Egyetlen igazán szép sora az első versszak befejezése: „Méhzümmögéses völgy ölen magam leszek”. Maksay idillt próbál ábrázolni a maga nehézkes módján, s az ezen kívül álló egyén modern problémáját, aki számára mindez csak vágykép marad, nála aligha látjuk.

A vers Kosztolányi Dezső fordításában a következő:

Innisfree

Most fölkelek és elmegyek az édes Innisfree felé,
ott egy kicsiny kunyhót rakok, vesszőből font vályogfalat.
Lesz majd kilenc sor zöldbabom, méztől nehéz kasomban
méh,
s egyedül élek lármázó méhek között a fák alatt.

És ott tán béke vár reám, mert lassan hull le a csodás
halk béke párás reggelen, hogy a tücsök még énekel,
ott az éjfél is tündököl, a dél is bíbor lángolás
és este kenderike-szárny röpül a zajgó égre fel.

Most fölkelek és elmegyek, mert éjjel-nappal szüntelen
hallom, hogy zúgnak a habok, a tó morajló habjai.
Országúton, utcák kövén és itt is, a szívemben benn,
még a szívem mélyében is, még ottan is azt hallani.²²

Kosztolányi verse kétségtelenül szebben és a rímek gondos elhelyezésével zenél a Maksayéval összevetve. Az egyes versszakok rövidebb utolsó sorait azonban ő is

szótagokkal toldja meg, ami a befejezés rendkívül suta ismételtetéseihez vezet. A kulcsfontosságú „While” szót teljesen elhagyja, ami miatt itt is, mint Maksaynál, úgy tűnik, valóságosan zúgnak a habok. Igaz, Kosztolányinál már belső hallás is van, de csak mintegy visszhangképpen. A költemény 1. sorának ritmusát sajnos csúnyán megtöri, az „édes” jelző teljesen fölösleges betoldásával az ígét már nem tudja az eredeti szerint megismételni, a „felé” pedig olyan konkrétságot visz a versbe, ami az álmodozás, elképzelés hangulatát eleve csorbítja. Lényegesen szebb és sikerültebb viszont Kosztolányinál a 2. versszak, amelynek csak utolsó sorában – megint a tömörítés figyelmen kívül hagyása miatt – van némi értelmi zavar: az éj maguktól a madárszárnyaktól zajog, s nem valami más miatt. Az egész munka nem éri el Szabó Lőrinc fordításának színvonalát, akinél nagyobb az összhang Yeats gondolatával, zenéjével.

A költő az ég köntösére vágyik eredeti címe *He Wishes for the Cloths of Heaven*, s Yeats *The Wind Among the Reeds* 1899-es kötetében jelent meg először.

He Wishes for the Cloths of Heaven

Had I the heavens' embroidered cloths,
 Enwrought with golden and silver light,
 The blue and the dim and the dark cloths
 Of night and light and the half-light,
 I would spread the cloths under your feet:
 But I, being poor, have only my dreams;
 I have spread my dreams under your feet;
 Tread softly because you tread on my dreams.

A vers Szabó Lőrinc fordításában:

A költő az ég köntösére vágyik

Volna csak enyém az ég köntöse,
arannyal hímzett ezüstszínű fény,
az ég kék, sötét s szürke köntöse,
melyben az éj jár s a hajnal s a fény,
azt teríteném lábaid elé:
de minden kincsem csak az álmaim;
álmaim terültek lábad elé;
lépj lágyan: amin jársz: az álmaim.

A mindössze nyolc sorból álló vers szórímekkel és belső rímekkel éneкли meg a szerelmes vágyát, mintegy a költészet eszközeivel valóra váltva az első két sorban megjelenő hímzés és átszövés képzetét. Három a négy szórím közül („cloths”, „light”, „dreams”) egy-egy későbbi sor közepén is felhangzik. Szabó Lőrinc a szórímekből egyet ismétel: az „álmaim” a 6. és 8. sorok végén cseng össze, de a 7. sorba is bekerül, ahogyan Yeatsnél. A szórímek ugyanabban a jelentésben szerepelnek, mint az angolban („cloths” – „köntöse”; „light” – „fény”; „feet” – „elé”: ez ugyan kivétel, de maga a szó kevésbé jelentős, mint a többi, s soron belül sem ismétlődik; „dreams” – „álmaim”). Az eredeti 4. sorának ismétlése és belső rímeinek („Of night and light and the half-light”) hanghatását Szabó Lőrinc a „j” hang ismétlésével és az „éj” és „fény” rímeltetésével közelíti meg. A Yeats 5. és 7. sorában megismételt „spread” a fordításban közelítőleg ugyanaz („teríteném” és „terültek”), az aligha legyőzhető akadály itt az igeragok szükségszerű jelenléte. Az utolsó sor „tread”

szava a tartalom kifejeződését erősítve a „spread”-del rímelt, (a szeretett lény lépdelt azon, amit a vágyódó szerelmes elérített), s a soron belül ismétlődik. Szabó Lőrinc mindezt a „lábadd elé; / lépj lágyan” alliterációjával helyettesíti fordításában. A „lépj” és „járász” szavak a „j” ismétlése révén is összekapcsolódnak, s az utolsó sorban még az „á” gyakorisága („lépj lágyan; amin járász: az álmaim”) fokozza az összehatás zeneiségét. A fordítói találékonyság a „köntöse” használatában is dicsérhető. Az angol eredetiben a „cloths” (és nem „clothes”) inkább „lepleket” jelent, Szabó Lőrinc szava azonban a vers érzelmi emelkedettségével nagyon jól összhangban van. Mint Helen Vendler írja, Yeats szabályosan ismétlődő szórímei az 1. és 2. négysoros egységben a szerelmes hűségének kifejezését erősítik, a vers gondolati menetének fordulója azonban ezzel nem esik egybe, hiszen az 5. sor után következik be.²³ Az így kialakuló ellentmondás a remények és álmok dominanciáját jelzi, s Szabó Lőrinc fordításában is jól érzékelhető.

A Yeats-vers jelentésbeli gazdagsága azonban nem jelenik meg, illetőleg átalakul. Az eredetiben ugyanis az ég köntöse nem „arannyal hímzett ezüstszínű fény”, hanem arany és ezüst fény hímezi („Enwrought with golden and silver light”). Az arany és ezüst (ellentét-)pár Yeatsnél gyakran megjelenik, mégpedig a nappal és az éj, a nap és a hold/csillagok váltakozásának kifejezésére, amint majd *A vándorlegény dala* befejezésében is látni fogjuk. Ami Szabó Lőrinc első két sorában „csak” szép, Yeatsnél a világegyetemről, a nagy körforgásról beszél. Ezt, vagyis a mindenséget adná kedvesének, ha tudná. A 6. sor „But I, being poor” kezdete „de minden kincsem”-re változik a magyar költőnél. Yeats a mindenség gazdagságával állítja szembe a

versbeli én szegénységét (az 1–5. sorokban szereplő három „cloths” után a 6–8. sorok szintén három „dreams” szava erősíti meg ezt az ellentétet), míg Szabó Lőrincnél kincsei vannak, legyenek bár ezek csak az álmai. Az 1–5. sorok feltételes mondatai után Yeats cselekvő mondatai azt sugallják, hogy az álmok a mindenség birtoklásának vágyáról szólnak, s a mindenségnek a kedves lába elé terítése helyett legalább az arról szóló szép álmok jussanak el hozzá. Szabó Lőrinc „minden kincsem csak az álmaim” szövege azonban a mindenség és az álmok közötti összefüggést elhalványítja, s ezzel fellazítva a Yeats-vers gondolati-szerkezeti egységét, az eredeti jelentés különlegessége helyett egy szokványosabbat nyújt. Teszi ezt azonban a „minden kincsem” zenéjének szépségével. Az eredeti viszont minden bizonnyal a szegénység hangsúlyozása miatt maradt éppen itt zeneileg kopár.

Ihalasi Andor 1916-ban megjelent fordítása ugyanerről a versről a következő:

Az ifjú a mennyek szövetére vágynak

Bírnám a menny hímes szövetét
Ezüst-aranyával a fénynek:
A tejszín, a kék, a sötét szövetét
Az éjnek, a dérnek, a fénynek:
Leteregetném a lépted alá:
De nincs egyebem, csak az álmom:
Az álmom szövöm a lépted alá:
Lépj félve, mert tiprod az álmom.

Mint készültének idejét tekintve úttörő Yeats-fordítás, Halasi Andoré meglepően jó. A hanghatások, ismétlések és rímbeli gazdagság Szabó Lőrincéhez hasonlóan a helyükön vannak. Az első két sor mindenség-képe azonban nála sincs meg. Később a 6. sor azonban már valamelyest közelíti a Yeatsnél megjelenő szegénységet. Az utolsó előtti sor „szövöm” szava ötletes, hiszen a „szövet”-hez kapcsol vissza, azaz sejteti az álmok és a vágyott birtoklás összefüggését, de a teljes gondolatot nem bontakoztatja ki. Utolsó sorának „félve” és „tiprod” szavai pedig nemigen illenek a vershelyzetbe és a szövegbe, így az összességében elég jó fordítás egyenetlen marad.

1958-ban a Nagyvilág Gombos Imre átültetésében közli a verset:

Ha enyém volna . . .

Ha enyém volna az égtakaró
Ezüst, arany hímzésű fény,
A sok mélyszínű kék takaró
Mit hord nap, éj, s az alkonyi fény,
Leterítném mindet a lábod alá;
Szegény vagyok, csak álmaim
Terítem én a lábod alá;
Lépj óva, ne bántsod az álmaim.²⁴

A szórímetek maradéktalanul megvalósító, de a szilárd gondolati szerkezetet megadó ismétlésekben szegény fordítás az első sorok bonyolult képében a „takaró” és a „fény” közötti összefüggést megzavarja. Többes számú valóban a „cloths”, de a „sok” szó betoldása ennek érzékeltetésére

nem szerencsés, hiszen a mesteri sűrítettségű versben a hosszú „mélysínű” jelzővel együtt kiszorítja a napszakok váltakozására vonatkozó oly fontos árnyalatokat („blue”, „dim”, „dark”). A 4. sorban Yeatsnél a napszakok az éjtől az alkonyig terjednek („night and light and the half-light”), Szabó Lőrincnél és Halasi Andornál ennek nem ellentmondóan az éjtől a hajnalon át a nappalig. Gombos „nap, éj, s az alkonyi fény” megoldása ugyanerre dinamikátlan, pusztá felsorolás. Utolsó sorával pedig olyasvalamit ad, ami az eredetivel nincs harmóniában; „Lépj óva, ne bántsd az álmaim” az álmokat személyes, óvnivaló értékeként tünteti fel, s így logikátlan a kedves lába alá terítésük, vagyis maga az egész versteremtő szituáció.

A *Törtélmok* című ír költők antológiája nem közöl Szabó Lőrinc-fordítást, a fenti verset azonban *Ha mennyei köntösöm lenne* címmel hozza a kötet szerkesztője, Kabdebó Tamás átültetésében.²⁵

Ia mennyei köntösöm lenne

Ia mennyei köntösöm lenne
 Arany ezüst fénnel szövött
 Halvány és sötétkék fényből lenne
 Éjből és alkonyból szövött
 Lepleket terítenék eléd –
 De lévén szegény, óvatosan
 Az álmaimat rakom eléd.
 Lépkedj rajtuk óvatosan.

Ez a változat több okból sem mutatja be Yeats versét művészibben, mint az előző három, elég ha csak a sorok 1-2 szótagnyi megrövidítésére, a sorokon belüli ismétlések majdnem teljes hiányára, a sorvégi rímelő szavak kevésbé sikerült, az eredeti hangsúlyait elvesztő megválasztására utalunk. A „cloths” helyén az 1. sor végén Szabó Lőrinc szava „köntöse”, Halasié „szövetét”, Gombosé „égtakaró”, Kabdebó fordításáé viszont „lenne”. A 2. sor végi „light” Szabó Lőrincnél és Gombosnál „fény”, Halasinál „fénynek” Kabdebónál pedig „szövött”, és így tovább. A „dreams” helyén pedig a megismételt „óvatosan” nem illeszkedik a versbe sem gondolatilag, sem megfelelő költőiséggel. A „cloths” fordításában a „köntös”-ről áttér a „leplek”-re, amely a vers jelentésbeli egységét megbontja, hiszen kettőbe vágja az első, összefüggő öt sort. Így aztán hiába hangzik pontosan a „lévén szegény” Kabdebónál, nincs igazán mihez viszonyulnia. A cím és az 1. sor szerint a mennyei köntöst mintha egyébként is magának akarná a versbeszélő, hogy adakozó, Isten-szerű lény lehessen. Yeats eredetijében viszont szerényen a háttérben maradván mindent, a világegyetemet adná egy másiknak.

A Lent a fűzkerterek alján angol címe *Down by the Salley Gardens*, s Yeats legelső verseskötetében (*Crossways*, 1889) találkozunk vele.

Down by the Salley Gardens

Down by the salley gardens my love and I did meet;
 She passed the salley gardens with little snow-white feet.
 She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;
 But I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand,
And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.
She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;
But I was young and foolish, and now I am full of tears.

A dalszerű vers egy eredeti népdal újraköltésével jött létre.²⁶ Szabó Lőrincnél a következőképpen hangzik:

Lent a fűzkeretek alján

Lent, a fűzkeretek alján, találtam a kedvesemet;
kis lába a füzesben fehérén lépegetett.
Vegyem úgy a szerelmet, mondta, ahogy a rügyet a fa;
de én, fiatal s bolond szív, azt mondtam nincs igaza.

A folyóparton álltunk, körülöttünk a rét;
támaszkodó vállamra tette fehér kezét.
Vegyem úgy az életet, mint a fűvet a parti homok –
De szívem fiatal s bolond volt, és most folyton sírok.

A vers páros rímeit Szabó Lőrinc könnyedén adja vissza, a rímelő szót legtöbbször az eredetivel azonos, vagy nagyon hasonló jelentésben („feet” – „lépegetett”, „tree” – „fa”, „hand” – „kezét”, „tears” – „sírok”). Alliterációival művészién pontos a 2. sor: „kis lába a füzesben fehérén lépegetett”. („She passed the salley gardens with little snow-white feet.”) A 7. sorban a „take love easy” és „take life easy” szöveghű fordításban (könnyen venni a szerelmet, majd az életet) meglehetősen prózaian hangzana, így Szabó Lőrinc más megoldást választott. Nála az eredeti hasonlat fonódik szorosabbra, s sugallja így a természetességet („ahogy a

rügyet a fa”, „mint a füvet a parti homok”). Egyedül a verset záró félsor: „and now I am full of tears” („és most folyton sírok”) fordítását érezhetjük kevésbé sikerültnek: az utolsó két szó érzelmösséget visz a versbe, ahol Yeatsnél belső sírásról, visszafogott fájdalomról van szó.

Igen dallamos, jóval szabadabb fordítása ugyanennek a versnek Kosztolányi Dezső *A kertben* című átültetése.²⁷

A kertben

Találkoztam veled a kertben, kedvesem,
fehér lábad szökellt, ragyogva csendesen.
Kértél, szeresselek, mint a lombot a lomb.
Nem hajtottam reád, ifjú voltam, bolond.

Fehér kezed felém nyujtottad, kedvesem.
Lenn a folyó partján állottunk csendesen.
Kértél, szeresselek, mint a füvet a fű.
Ifjú voltam, bolond, s most lelkelem keserű.

Mindjárt a második sorban olyan szavakat találunk („fehér lábad szökellt, ragyogva csendesen”), amelyek Yeats szövegétől idegenek, a „szökellt” ige és a „csendesen” módhatározó pedig nehezen képzelhetők el együtt. Yeats és Szabó Lőrinc harmadik személyként utal a kedvesre, Kosztolányi megszólítja, ami a veszteség kifejezését ugyancsak gyengíti. A 3. és 7. sorokban a bensőségesen hangzó „Kértél, szeresselek” jelenik meg nála, ám ezzel nem tesz különbséget a két félsor tartalmának fokozati eltérése között, s le is egyszerűsíti a versbeli én vívódását, ami folytán elvész az eredeti összefüggés az egykori találkozás és a mostani

keserűség között. Mintha itt az ifjú a szerelmet nem vette volna komolyan, s most az egykor kihagyott lehetőséget siratná. Szabó Lőrinc az eredeti intencióval gondolatilag, érzelmileg összhangban lévő, s egyben költői fordítása mellett Kosztolányié Gyergyai Albert korábban idézett kritikáját igazolja.

A vers Gombos Imrét is megihlette, fordítása a következő:

Ott lenn a fűzes árnyán . . .

Ott lenn a fűzes árnyán volt a találkozó;
Ő jött a fűzes árnyán, kis lába, mint a hó.
Szólt: vegyem a szerelmet, mint fán, ha rügy fakad,
De én ifjú, bolondos, azt mondtam, nem szabad.

A zöld mezőben álltam, a víz partján vele,
Megérintette vállam kis hófehér keze.
Szólt: vegyem életem is, mint gáton nő a gyom;
De én ifjú, bolondos – most könnyem hullatom.²⁸

Az 1. versszak jó érzékkel komponált párosrímekkel vezeti be az eredetinek hiánytalanul megfelelő képet és gondolati tartalmat. A szövegileg-szerkezetileg kiválóan eltalált 3. sor párjában, a 7.-ben azonban a „gyom” szó lefokozza a természetességre hivatkozás könnyed szépségét. Szintén lexikailag gyenge a „vegyem életem is” a „vegyem a szerelmet” párhuzamaként, hiszen ez a szókapcsolat az ide semmiképpen sem érthető öngyilkosságra buzdítás képzetét is felkeltheti a befogadóban. Gondolatjelet alkalmaz az utolsó sor, így jelezve az „ifjú, bolondos” és a „most könnyem hullatom” közötti időbeli különbséget.

Grammatikailag és gondolatilag talán sikeresen, de sajnos a dalszerű költőiség rovására ezzel a megszakítással.

A rövid, hangulattalan *Lent* címmel Képes Géza is lefordította a verset.²⁹

Lent

Lent a virágzó kertek alatt megláttam a kedvesemet,
ott a virágzó kertek alatt kis lába vígan tipegett.
Kért, hogy vegyem könnyen a szerelmet, amilyen könnyen
sarjad a levél a fán,
de én fiatal voltam és bolond és azt hittem, hogy tréfál talán.

Lent a folyóparton, a mezőn, mellettem állt a kedvesem,
hófehér keze vállamat megérintette csendesen.
Kért, hogy vegyem könnyen az életet, amilyen könnyen a
földből a fű fakad,
de én fiatal voltam és bolond s ma már csak könnyeim
omlanak.

Az eredetivel ez úgyszintén jól összhangban lévő fordítás, bár a 2. sorban a „vígan tipegett” rokokós megoldása, később pedig a „csendesén” és „tréfál talán” a szöveg egészébe nem illő jelenléte miatt – tompítják az érzések drámáját – szintén elmarad Szabó Lőrincétől. Képes Géza 3. és 7. sora szöveghű, de az ismétléssel túlságosan, már-már esetlenül meghosszabbodik: „Kért, hogy vegyem könnyen a szerelmet, amilyen könnyen sarjad a levél a fán” („She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree”) és „Kért, hogy vegyem könnyen az életet, amilyen könnyen a földből a fű fakad” („She bid me take life easy, as the grass grows on

the weirs”). Az ismétlések és alliterációk ugyanakkor a dalszerűség visszaadásában fontosak. Az utolsó félsor körülbelül annyira nem az „igazi”, mint Szabó Lőrincé: „s ma már csak könnyeim omlanak”. Kosztolányi „s most lelkem keserű” és Gombos „most könnyen hullatom” fordításai a legtalálóbbrak erre a félsorra, mert a késői, belső fájdalomnak adnak hangot. Az eredetiben a „tears” („könnyek”) jelenléte nem feltétlenül jelenti a tényleges zokogást, hiszen az egész versre bizonyos visszafogottság jellemző. Mindezekkel együtt a legjobb fordítás Szabó Lőrincé, mert kétfajta életfelfogás, a természetes és a mérlegelő, tépelődő közötti ellentétet, s annak következményét (a valószínű szakítást, amit a vers csak sejtet a bánatra utalással, de nem mond el) az eredetihez méltó és mérhető költői eszközökkel érzékelteti.

Aengus, az ír mitológia Apollónja jelenik meg következő darabunkban, *A vándor Aengus éneke* címmel (*The Song of Wandering Aengus*, az 1899-es *The Wind Among the Reeds* kötetből).

The Song of Wandering Aengus

I went out to the hazel wood,
Because a fire was in my head,
And cut and peeled a hazel wand,
And hooked a berry to a thread;
And when white moths were on the wing,
And moth-like stars were flickering out,
I dropped the berry in a stream
And caught a little silver trout.

When I had laid it on the floor
I went to blow the fire aflame,
But something rustled on the floor,
And some one called me by my name:
It had become a glimmering girl
With apple blossom in her hair
Who called me by my name and ran
And faded through the brightening air.

Though I am old with wandering
Through hollow lands and hilly lands,
I will find out where she has gone,
And kiss her lips and take her hands;
And walk among long dappled grass,
And pluck till time and times are done
The silver apples of the moon,
The golden apples of the sun.

A költemény Szabó Lőrinc fordításában:

A vándor Aengus éneke

Fejem tüzelt, kimentem a
nagy mogyoróbokrok alá,
egy vesszőt lehántottam és
szamócát kötöttem reá;
s mikor a fehér lepke szállt
s szikráztak lepke csillagok,
a folyóból bogyós botom
egy ezüst pisztrángot fogott.

A földre tettem: de mikor
szítani kezdtem a tüzet,
zizzent mellettem valami
és hallottam a nevemet:
a hal tündérré változott,
hajában friss almavirág,
nevemet mondta s elfutott
a levegő fényein át.

Öreg vagyok már, jártam a
sivatagban s a dombokon,
de kifürkészem, hova ment,
s kézenfogom, megcsókolom;
s virágok közt járok, s nekem
termi majd örök ég alatt
szép ezüst almáit a hold,
szép arany almáit a nap.

Yeats rímképlete itt szabálytalanabb, mint az eddigiekben vizsgált verseké, összhangban a vándorló kereséssel. Aengus a költészet s a szerelem istene, Helen Vendler szerint a vers ennek jegyében a nyelv mágikus erőit mozgósítja.³⁰ Anaforák, ismétlések, szórímek építik fel a hatást, továbbá az azonos vagy hasonló hangalakok megjelenése különböző jelentések hordozójaként. „Wandering” („vándorlás”) és „wand” („vessző”), „apple” („alma”) és „dappled” („foltos”), „old” („rég”) és „golden” („arany”), „hill” („domb”) és „will” („akar”) stb. ezek, amelyek a látszólag össze nem tartozó jelentések összekapcsolásával titokzatossá teszik a verset. Az idegen nyelvre átültetésben akár csak részleges visszaadásuk is nagy teljesítmény. Szabó Lőrincnél számos

költői megoldás szólaltatja meg ezt a ráolvasó erőt. Az 1. versszak 7. sorában például „a folyóból bogyós botom” („I dropped the berry in a stream”) kitűnik zeneiségével. A 2. versszak 1–4. sorában a „tettem”, „kezdttem”, „mellettem”, „hallottam” szavak hasonló hangalakjai jól érzékeltetik a lappangó titkot: a lány megjelenését. A „tündérré változott” a „t” hang kiemelt ismétlésével párja a „glimmering girl” sejtelmességének. A 3. versszak 1. sorában az angol „with wandering” alliterációja a „már, jártam” belső rímjében csendül meg, a 3–4. sorának alliterációi és ismétlései („will” – „where”, „her lips” – „her hands”) a „de kifürkészem, hova ment, s kézenfogom, megcsókolom” személyragok teremtette hasonló alakjaiban és alliterációiban nyernek új életet. Az utolsó két sorban megismételt angol névelő („the”) megfelelője nem tehető ki a magyarban a szerkezeti eltérés miatt, így Szabó Lőrinc a „szép” melléknévet ismétli: „szép ezüst almáit a hold, / szép arany almáit a nap.”

Az angol vers végén Aengus alighanem a kézenfogott lánnyal együtt szakítja majd a tökéletesség ezüst és arany almáit, hiszen rá fog találni. Szabó Lőrinc vándora viszont továbbra is egyedül marad, a szerelmi beteljesülés ellenére, amint azt a „nekem termi” is hangsúlyozza. A költő, aki szerint az egyes ember „oly árva, mint az isten”, (*Egyetlen-egy vagyok*, 1930) a képzelet útján sem lépett be a teljes harmónia világába.

Az ugyanerről a versről készült *A vándorlegény dala* című fordításában Képes Géza ezt a vágyott és megálmodott szerelmi kettőst szerepelteti: „Ránk dobja ezüst almáit a hold / és arany almáit a nap.”³¹ A teljes szöveg a következő:

A vándorlegény dala

A mogyorófa ligetbe futottam,
mert fejemben láng lobogott,
vesszőt vágtam s a végihez
kötöttem egy horogra-szúrt bogyót.
A réten fehér lepkék libegtek
s az égen: lepke csillagok.
És a bogyó a folyóba merült s egy
kis ezüst pisztrángot fogott.

A pisztrángot a gazra tettem,
mentem a tüzet szítani,
de zizzent és zörrent a gaz
s nevemet mondta valaki:
csillogó lánnyá lett a hal
hajában almafa-virág
s nevemet kiáltva elrohant
eltűnt a tiszta légen át.

Öreg vagyok s nem nyughatok,
vándorolok síkon, halmokon,
meg kell találnom azt a lányt,
megcsókolom s kézen fogom.
Gyepszőnyegen megyünk s míg a
világ világ: velem marad.
Ránk dobja ezüst almáit a hold
és arany almáit a nap.

Képes Géza Aengus említése nélküli címváltozata azonban kiveszi a versből a legfontosabb ír elemet, s a velejáró varázserő egy részét. Gyengíti még az összhatást, hogy az 1. versszakban a „fejemben láng lobogott” keresett benyomást kelt, a 2. versszak 3. sorában pedig „zizzent és zörrent a gaz” (a „something rustled on the floor” helyén) túl zajos, a sejtelmesség ellen hat. Néhány sorral alább pedig az „elrohant” hangzik költőietlenül. (Szabó Lőrincnél „elfutott”, az eredetiben „ran”.) Egyes sorai viszont vetekednek Szabó Lőrincével, például az utolsó versszakban a 3. és 4.: „meg kell találnom azt a lányt, / megcsókolom s kézen fogom”, amely erőteljesebb a korábbi fordítás „de kifürkészem, hova ment, / s kézenfogom, megcsókolom” változatánál. Szabó Lőrinc mintha továbbvinné a 2. versszak sejtelmességét, holott itt a kereséshez elszántság és az elképzelt megvalósulásba vetett hit társul: „I will”, mondja Yeats Aengusa. Egészét tekintve tehát Képes Géza is maradandót alkotott fordításával, s jobbára csak az egyéni ízlés állapíthat meg sorrendet közöttük.

Yeats *The Rose* (1893) című kötetében található a *When You Are Old*, amelyet Szabó Lőrinc *Ha ősz leszel s öreg* címmel fordított le, megindítóan szép lírává.

When You Are Old

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

I ha ősz leszel s öreg

I ha ősz leszel s öreg, s est közelít,
s tűz mellett bólongsz, vedd le könyvemet,
s olvass, lassan, s álmodd vissza szemed
puha tekintetét s mély árnyait;

s hogy hányan szerették az ifjúság
gyönyörét benned, hazug s hű szívek;
de egy férfi zárándok lelkedet
szerette, s romló arcod bánatát;

és suttogd el, búsongva, míg a rács
izzik, hogy szökött meg a szerelem,
s hogy vont, túl az égi hegyeken,
arcára a csillagok fátyolát.

Az 1. versszak 3–4. sorában Szabó Lőrinc sziszegő hangok sokaságával festi alá az emlékezést. Yeats szokatlan „shadows deep” összetételét az „olvass, lassan” fordítottságával kapjuk vissza. A 2. versszakban a „changing face” belső rímét

a „romló arcod” magánhangzói idézik fel. A „lelkedet” és „szerette” hangzásbeli közelsége a „loved” és „soul” összekapcsolását erősíti. A „love false or true” szórendjének archaizáló hatását a mondat szerkezet szokatlanságával tudja Szabó Lőrinc ismét érzékeltetni: „s hogy hányan szerették az ifjúság / gyönyörét benned, hazug s hű szívek.” A „Murmur, a little sadly” fordítása az utolsó sor sziszegő hangjaival megint találó: „és sutto g d el, búsongva”.

A vers látomás a mulandóságról úgy, hogy az elképzelt jövőből tekint vissza az életre, amely jórészt még meg sem történt, de már tudjuk hová vezet, hiszen a kegyetlen törvény alól a szerelem sem kivétel. Maradandónak csak az írott szó tűnik, mint Shakespeare szonettjeiben. A Shakespeare-t és Ronsardot fordító Szabó Lőrinc számára ez a Yeats-vers nem jelenthetett értelmezési problémát. A mű egyetlen mondat, amelyben sok kisebb tagolás, mellérendelés érzékelteti mindennek sebes léptű tovatűntét, s ez Szabó Lőrincnél éppúgy megvalósul, mint Yeatsnél. Ezen túlmenően is megihlette a mű a magyar költőt, amint egy töredékben maradt, most először közzétett verskezdeménye mutatja:

Nem lettél hát öreg, hogy lámpafénynél
tűz mellett bóbiskolj és versemet
mormold, melyen egykor dicsértelek, –
panasz nélkül viselted, amíg éltél,
sorsodat, s mikor elérkezett
panasztalan nézted.³²

Yeats képeinek, gondolatainak hatása befejezetlenül nő át a sokat szenvedett kedves visszafogott siratásába.

Gombos Imre fordítása Yeats költeményéről:

Ha ősz leszel

Ia ősz leszel, öreg, s az álmaid
Közt száll le rád a tűz mellett az est,
Vedd majd e könyvet, s lapjain keresd
Ifjú szemed szétfoszlott árnyait;

Boldog szépségedért hány jó barát,
Hány hű s hazug szerelmes szeretett;
S csak egy szerette vándor lelkedet,
Csak egy borongó arcod bánatát.

És nyújtsd az izzó tűz fölé karod,
S mormold, szomorkásan, a szerelem
Elillant, eltűnt túl a hegyeken,
S arcát elfödtek fenn a csillagok.³³

Ez megint jó fordítói mestermunka, de a képek, szóhangulat megszólaltatása szempontjából hasonló gyengeségeket mutat, mint Gombos Imre előző Yeats-átültetése. A 4. sorban „Ifjú szemed szétfoszlott árnyait;” finoman hangzik, de értelmi vonatkozása megbiccen. A 2. versszakban a romantika elcsépett „borongó” jelzője tulajdonít túl sok bánatot a valamikor ifjú asszonynak, s ezzel zavaró ellentétbe is kerül a „Boldog szépségedért” félsorral. Yeats mulandóságra utaló „moments” és „changing” szavai nem nyernek visszhangot, s ez bizony egysíkúvá teszi az átköltést.

Az utolsó versszak azonban, különösen annak két utolsó sora, a mássalhangzók szépen zenélő ismétlésével mara-
dandó költői élményt nyújt az olvasónak.

Áprily Lajos fordítása úgyszintén *Ha ősz leszel...* cím-
mel³⁴ megint nemes ihletésű, értékes magyar megszólalta-
tás:

Ha ősz leszel

Ha ősz leszel és öregség álmosít
s tűznél bóbiskolsz, vedd le könyvem,
s álmodd vissza régi szép szemed
szelíd nézését s mély árnyékait.

Hányan szerették játszi gráciád,
s csalfán vagy hűtlenül szépségedet;
csak egy, csak egy zarándok lelkedet
és változó arcod búbánatát;

s míg rád az izzó kályha-rács lehel,
mormold: a szerelem be messze ment,
hegyormokat hagyott el odafent,
s arcát csillagrajban rejtette el.

Első sora azonban („Ha ősz leszel és öregség álmosít”) a
Yeatsnél és Szabó Lőrincnél található, a fokozatosságot őrző
három egységet kettőre zsugorítja („When you are old and
grey and full of sleep” „Ha ősz leszel s öreg, s est közelít”).
A középső szakaszban viszont szárnyrakap fordítása, mint
hangulati, mind ritmikai szempontból. A „Hányan szerették
játszi gráciád / s csalfán vagy hűtlenül szépségedet” sor

szintén ad szintaktikai újrendezést, mint Yeatsé és Szabó Lőrincé. A következő sorban viszont a „csak egy, csak egy” indokolatlan átköltéshez vezető ismétlése rontja az összhatást. Yeatsnél a „but” ellentétre utal, Áprily viszont a „but” („de”) szót másik („csak”) jelentésében fordítja. A 3. versszak egyébként igen jó fordításából az „a little sadly” teljesen kimaradt, ami a hangulati megragadás szempontjából hiány, miközben „az izzó kályha-rács lehel” talán túl sok prózaiságot visz a finom képbe.

Kardos László fordítását ugyanerről a versről *Ha megöregszel* címmel a válogatott kötetben találjuk.³⁵

Ha megöregszel

Ha megöregszel s szürke néneként
ott bólogatsz a tűznél, könyvemet
lapozd, idézve ifju-szép szemed
mélységes árnya közt a puha fényt.

S hogy szépséged s hulló mosolyodat
hányan szerették, hány hű s ál-barát,
de változékony arcod bánatát
s zarándok lelked egy szerette csak.

S míg meghajolsz az izzó rács fele,
szomorkás kedvvel súgd: a szerelem
elillant, elszállt túl a hegyeken,
s csillagfüzér közt bújt meg szép feje.

Bensőséges hangulatú fordítás, de egyes kifejezések révén romantikusabbá válik, mint az eredeti költemény. Az első és utolsó versszakban ilyen az „ifjú-szép” hozzáadása. A 2. versszakban a „hulló mosolyodat” a „glad grace” helyén találhatjuk túlzottnak, bár a magánhangzók együttese finom hangzású. A 2. versszakot záró két sor szépségét („de változékony arcod bánatát / s zarándok lelked egy szerette csak”) csak a „változékony” („changing”) jelző esetlen hosszúsága tompítja. Félreérthetőség is van, hiszen a „changing” itt az elmúlással összhangban „változó”-t jelent, így fordítja Áprily, Szabó Lőrinc pedig egyenesen „romló”-vá fokozza. Az utolsó versszak végét a „csillagfüzér” és „szép feje” Kardosnál ismét kicsit édeskésre színezi. A szerelem nála „elillant, elszállt” („Love fled / and paced”) míg Yeatsnél „elszökött” („fled”, Szabó Lőrinc ennek pontos megfelelőjét használja) s nem csak „messze ment”, mint Áprilynál. Yeatsnek ez a megkapó egyszerűségű fiatalkori verse gondolatilag meglepően összetetten szól az elmúlásról, a szerelem mulandóságán keresztül. A fordítások között az eredetinek a meg-megálló, a megszakításokkal, ám biztosan múló időre utaló ritmusát legteljesebben Szabó Lőrinc szólaltatja meg. A „csillagok fátyolát” („a crowd of stars” helyén) befejezés nála szemérmes menyasszonyt láttat az olvasóval, a szerelem talán örök, másutt újraébredése jeleként.

„Mert bármikor és bárhol üres élvezetté válhat a veszély is, ha józanul mérlegelt hűségéből azt kényszerülünk védeni, amit nem szeretünk” – írja *Nyugat magyarja* című könyvében Gergely Ágnes.³⁶ Az *Ír repülő a halálát jósolja* című versben, amelyre mindez vonatkozik, (*An Irish Airman Foresees His Death*, az 1919-es *The Wild Swans at Coole*

kötetből) a korai álmait és múltba nézését maga mögött hagyó költő élet és halál együttes értelmetlenségéről ír – a háttér az 1. világháború.

An Irish Airman Foresees His Death

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate,
Those that I guard I do not love;
My country is Kiltartan Cross,
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public men, nor cheering crowds,
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.

Ír repülő a halálát jósolja

Tudom, fent a felhők fölött
egyszer elér a végzetem;
nem bántott, akit üldözök,
akit védek, nem szeretem;
az én hazám: Kiltartan Cross,
népem: földünk szegényei,
őket a vég, ha jó, ha rossz,
nem sujtja s nem emelheti.

Nem törvény, szónok, taps, tömeg,
s nem kötelesség, a szivé,
egyszerűen az élvezet
hozott e dult felhők közé;
mérlegeltem, mi volt s mi lesz,
és úgy láttam, mindegy, mi vár:
egyensúlyban tartja üres
életem az üres halál.

Az ír katona a brit hadseregben kerül bevetésre, így elidegenül az eredeti céltől. Szabó Lőrinc fordítása a versről elsősorban azért jó, mert igen leleményesen válogatja ki szókincsét. Szép példája ennek a következő: „Őket a vég, ha jó, ha rossz, / nem sujtja s nem emelheti” („No likely end could bring them loss / or leave them happier than before”). Az utolsó négy sor összetett mondata szintén joggal idézhető arra, hogy a szó szerinti visszaadástól messze menve is (vagy talán éppen azért) milyen kitűnően, költőien meg lehet ragadni a gondolatot: „mérlegeltem, mi volt, s mi lesz, / és úgy láttam, mindegy, mi vár: egyensúlyban tartja üres /

életem az üres halál.” („I balanced all, brought all to mind, / The years to come seemed waste of breath, / a waste of breath the years behind / In balance with this life, this death.”) Az ismételt „üres” a szó szerint egyébként sem fordítható „waste of breath” felidézőjeként telitalálat. Kisebbségi jelentőségű ennél, amit hiányolhatunk, például az eredeti 3–4. sorainak végén a „hate” és „love” párhuzamát, amelynek az elidegenedés kiemelésében van szerepe, a végletek eltűnésének megragadásával. Mindamellett Szabó Lőrincnél a „nem bántott, akit üldözök, / akit védek, nem szeretem” kitűnően követi Yeats szintaktikai párhuzamát: „Those that I fight I do not hate; / Those that I guard I do not love.” A 2. versszak 3. sora: „A lonely impulse of delight” nyelvileg mutatja, hogy valami más kezdődik a versben, mégpedig a romantikus-közösségi magatartástól végleg levált individuum „láza”. Szabó Lőrinc jól követi ezt a hagyományellenes gondolatot az „egyszerűen” odadobásával. A fordítás sűrű áthúzásokkal tűzdelt kézírata tanúsítja, hogy először szöveghűbb, de sutább és laposabb megoldással kísérletezett a magyar költő: „a felhők viharába csak / a szórakozás vágya vitt”.³⁷ A végleges fordításban az „egyszerűen az élvezet” nagyszerű visszhang Yeats nietzschei utalására, amely „kioldja a 19. századi jellegű verset a 19. századi uralkodó eszmékből. Szabó Lőrinc fordítása ezt, az ő költészetével is olyannyira rokon dialógushelyzetet emeli ki a versből: a közösségi meghatározottságból következő identitásavart szembesíti a személyiség egyéni mérlegelése alapuló szabadsággesztusával.”³⁸

A vers korábbi értelmezéseiből kitekintve szembeötlik egy szó, amely éppen jelentésének többféle lehetőségével hívja fel magára a figyelmet. A „tumult” ez a 12. sorban,

amely itt utalhat a repülők felhők közötti kavargására, de a lelken belül zajló nyugalanságra is. Egy összetett korélmény megszólaltatója, amely csak a káosz és töredezettség képeivel írható le, s amelyben már élet és halál eredeti értelme sincs meg. Az élvezet, amellyel Yeats repülője beleveti magát ebbe a meghatározhatatlan kavargásba, előrevetíti a későbbi Yeats-versek egy részének hangulatát, ahol a tragikum átélése örömhöz, gyönyörűséghez vezet el. Szabó Lőrinc ezt a kulcsfontosságú szót a porosan hangzó „dült” jelzőbe olvasztja, s ennek folytán visszalép a korélmény megragadásában az „egyszerűen” telitalálatához képest. Hasonlóan fordítja a „tumult” szót Méhes Károly is, a versről készült egyelőre kiadatlan fordításában:

Ír pilóta a saját haláláról

Fönt valahol, felhők között,
Tudom, elér a végzetem,
Nem gyűlölöm, kire lövök,
Kit védek, nem szívelhetem.
Kiltartan Cross, szülőházam
Szegényei közül vagyok,
A vég nekik egy srófra jár,
Jöhetnek jó vagy rossz napok.
Nem eszme, vak tömeg vezet,
Se nem parancs, kemény ököl,
Csakis a pusztá élvezet
Úzött e bűsz felhőkbe föl.
Fejemben minden egybehullt,
Jövőm üresen úgy talál,
Mint üresen talált a múlt,
S kiadja éltem a halál.

A fiatal költő a 20. század elidegenítő élményeinek egészében próbálja elhelyezni s így újraértelmezni Yeats versét, amint azt legbeszédesebben 9–10. sorai mutatják. A „Kiltartan Cross, szülőházam / Szegényei közül vagyok” („My country is Kiltartan Cross / My countrymen Kiltartan's poor,”) pontatlansága viszont azért észrevételezhető, mert a kívülállói magatartással nincs összhangban. Yeats modellje Robert Gregory, egy fiatal angol-ír földesúr volt, az író Lady Augusta Gregory fia, akinek repülőjét a háborúban ténylegesen találat érte. A fordítás nyelvében ugyanakkor kifogásolható az „egy srófra jár” nehézkessége, vagy a „lövők” mint rím a „között”-re. A fentiekben már jellemzett nehézségű utolsó négy sorra azonban Szabó Lőrincéhez hasonlóan jó megfelelőt talált. A „minden egybehullt” valamelyest vissza-utal a „tumult” meghatározhatatlanságára is.

Végül az *Öregemberek bámulják magukat a vizekben* (*The Old Men Admiring Themselves in the Waters*, az 1904-es, *In the Seven Woods* című kötetből) vár vizsgálatunkra.

The Old Men Admiring Themselves in the Waters

I HEARD the old, old men say,
„Everything alters,
And one by one we drop away.”
They had hands like claws, and their knees
Were twisted like the old thorn-trees
By the waters.
I heard the old, old men say,
„All that's beautiful drifts away
Like the waters.”

Szabó Lőrinc fordításában:

Öregemberek bámulják magukat a vizekben

Sóhajtoznak az öregek:

„Iszonyú a törvény,
hullunk mindnyájan, cseppre-csepp.”

Kezük karom, görbék a térdeik,
mint parti fűzé, mely kapaszkodik,
mert húzza az örvény.

Sóhajtoznak az öregek:

„Minden szép zuhan és temet,
mint az örvény.”

A rövidke költeményben a beszélő a vizek mellett ülő öregek szavait hallgatja, majd leírja külsejüket, végül újra idézi szavaikat. A kilenc sorban három mondat három tercínát alkot, a rímképlet *ABA CCB AAB*. A 2. tercínában fellépő új rím (*C*) nem tér vissza, ugyanis csak itt kapunk az öregekről külső leírást: „They had hands like claws, and their knees / Were twisted like the old thorn-trees”. (Szabó Lőrinc gazdagon költői fordításában: „kezük karom, görbék a térdeik, / mint parti fűzé, mely kapaszkodik”.) Az *A* rímű sorok is összetartoznak, ismétlik a bevezető 1. és 3. sort („I heard the old, old men say / ... / and one by one we drop away” – „Sóhajtoznak az öregek: / ... / hullunk mindnyájan, cseppre csepp”) a 7. és 8. sorban azzal a különbséggel, hogy az egyetemes, majd az öregekre vonatkoztatott pusztulásra ítéltséget felváltja a szépség mulandóságának képzete: „I heard the old, old men say, / All that’s beautiful drifts away”, „Sóhajtoznak az öregek: / Minden szép zuhan és temet”.

A B rímű sorok összeolvashatók, mintegy kiadva a vers vázát: „Everything alters” „By the waters” „Like the waters”, s Szabó Lőrincnél ez is megvalósul: „Ilyen a törvény” „mert húzza az örvény” „mint az örvény”. Az „iszonyú” jelző a 2. sorban azonban hozzátétel; ítéletet, minősítést tartalmazó szó nincs Yeatsnél, az ő minősítését a vers egésze adja ki. Szabó Lőrinc „Sóhajtoznak” szava szintén minősít, s ez megint csorbítja a mű kopár egyetemességét.

Helen Vendler jegyzi meg a vers kapcsán, hogy itt már megjelenik Yeats költészetének egy későbbi, gyakori saját-sága, miszerint a cím része a versnek.³⁹ Mikor az öregek a szép mulandóságáról mondják ki gondolataikat a vers végén, tulajdonképpen önmagukról beszélnek, ha figyelembe vesszük a címben leírt beszédhelyzetet. Ugyanakkor tudjuk a versből, hogy a szépségük mulandóságáról kántáló öregek csúnyák, jobban mondva félig már a természet képét öltötték magukra, amelybe visszatérnek. Ez az ellentét ironikussá, sőt groteszkké teszi a verset, amit Szabó Lőrinc már nem közvetít teljesen, nála ugyanis a szemlélet kettőssége nincs jelen, 8–9. soraiból nem érezhető, hogy az öregek saját, már nem létező szépségüket siratják. A „zuhan és temet”, s maga az „örvény” egyébként is jóval erősebb, konkrétabb szavak, mint Yeats kifejezései, amelyek a víz természetes tovasodródó mozgásának képzetére épülnek. Telitalálat azonban Szabó Lőrincnél a 3. sor végén a „cseppre-csepp” összetétel, mind a „one by one”, mind a sorvégi „drop away” megfelelőjeként. Igen jó hangzású magyar versében azonban egyedül a mulandóságról ír, Yeats groteszk felhangja nélkül, amellyel a másik költő az emberiség önsajnálkozó hajlamait is gúnyolja.

A költemény Halasi Andor 1916-os fordításában:

Aggok a folyóvíz tükreben bámulják arcukat

Hallám az aggok agg nesztét,
A lét oly halvány,
és sorba hullunk szerteszét.
Karmos kezük volt, lábuk ó,
Mint görbe vén töviskaró
Vizek alján.
Hallám az aggok agg nesztét,
Elhömpölyög minden, mi szép
Vizek alján.

Ez a Halasi-fordítás is meglepően jó, utolsó előtti sora egyenesen kiválóan idézi a könyörtelenül természetes változást. A *B* rímű sorainak (2., 6. és 9.) együttes jelentése azonban nem valósul meg, s „A lét oly halvány” a mai fülnek nem utal igazán a mulandóságra. A „hullunk szerteszét” pedig inkább diaszpórát láttat, mint fokozatos eltűnést az életből. Egészében véve azonban átmenti valamennyire Yeats groteszkségét, ha nem is olyan hajlékonyan költőit alkotva, mint Szabó Lőrinc.

Kosztolányi fordítása ugyanerről a versről *Öregemberek szemlélik magukat a vízben* címmel jelent meg.⁴⁰

Öregemberek szemlélik magukat a vízben

Hallottam, az aggok beszéltek:
„Lassanként elmúlik az élet,
az ár minket is tovavisz.”
Kezüik olyan, mint a karom,
s térdük, mint vén tövis az ugaron,
mit visszaver a víz.
Hallottam, az aggok beszéltek:
„Eltűnik a szépség, az élet,
akár a víz.”

Kosztolányi *AAB* képletűre változtatja az első tercina rímeit, s így az ő változatában a rímben is kifejezett váltás kevésbé hangsúlyos. Egyéb változtatásokat is tesz, a 2. sort például szótagokkal toldja meg: „Lassanként elmúlik az élet.” Az 5. sorban „ugaron” szava kevésbé illik a „vizes” környezetbe. 3. sorként „az ár minket is tovavisz” nem nyújtja a könnyörtelen elmúlás fokozatos előrehaladását annyira, mint Yeats és Szabó Lőrinc: „and one by one we drop away” és „hullunk mindnyájan, cseppre csepp.” Kosztolányi 1. és 7. sorában viszont Szabó Lőrincel ellentétben megjelenik a szemlélődő/hallgatózó én: „Hallottam, az aggok beszéltek” („I heard the old, old men say”), s ez a groteszk hatás megközelítésében fontos, mert hangsúlyozza a szempontok közötti távolságot. Utolsó sorában („akár a víz”) a rövidség nagy erény, az elmúlásra jól utal. Egyenetlenségei miatt azonban Kosztolányi fordítása nem éri el a Szabó Lőrinc-féle színvonalát. A sajátos kettősséget is csak részben valósítja meg, hiszen az ő címében csak „szemlélik”

magukat az öregek, s nem csodálják vagy bámulják, ami önmagukról alkotott képük milyenségére utalna.

Aligha képzelhető el olyan fordítás, amelyben ne lehetne találni gyengébb pontokat a szinte mesteri megoldások szomszédságában is. Szabó Lőrinc Yeats-fordításaira általában jellemző, hogy a versek költőiségét átmenti, az eredetinek visszhangot ad, de közvetetten rejtőző intellektuális többlete már időnként elhalványul nála. Az összevetések tapasztalataival is magunk mögött azonban nyugodtan mondhatjuk, hogy fordításai többsége kiállta az idő próbáját. Válogatott Yeats-kötetünk nem véletlenül vette lapjaira nyolc fordítását. „Ő a nagy vízvázlatzó a magyar műfordítás-irodalom történetében, ő az a nagy költő-műfordító, akinek fordítói elvei döntően befolyásolták az 1945 után kialakuló műfordítói gyakorlatunkat” – írja Szabó Lőrincről Szegszárdy-Csengery József.⁴¹ Kortársai között ő jutott Yeats fordításában legtovább, mind mennyiség, mind minőség tekintetében, előkészítve az utat a következő Yeats fordító nemzedéknek, akik között ott találjuk Nemes Nagy Ágnest, Gergely Ágnest, Nagy Lászlót, Orbán Ottót, Somlyó Györgyöt, Vas Istvánt, s sorolhatnánk tovább. Előkészítette az utat, mert ahogyan Rónay György írja műfordítói munkásságával kapcsolatban, a Nyugat műhelyében kezdett, majd a modernebb műfordítói-irodalmi törekvések irányába haladt.⁴² Ez a tendencia Yeats-fordításaiban is megfigyelhető.

A korai Yeatshez hasonlóan szép álmokat lehet szőni arról, mi lett volna, ha Szabó Lőrinc tovább fordítja az ír költőt, s több verset ad át nekünk magyarul annak későbbi, híresen nehezen fordítható korszakából. Költészetük fejlődése ugyanis mutat párhuzamokat. Amit a dialogikus költői paradigma Szabó Lőrincnél jelentkező poétikai formációja-

ként ír le Kabdebó Lóránt egyik tanulmánya, az „akcióba lépő ember önmaga meghatározásáért vívott harcát”⁴³ kiemelve, Yeatsre is vonatkoztatható. Megközelítően egyidőben revelálnak dramatizált költői világot, s Yeats számos ezzel jellemezhető verse, például az *Ego Dominus Tuus* vagy az *Among School Children* (Iskolásgyerekek között) máig nem szólalt meg magyarul.

- 1 SZABÓ Lőrinc, *Könyvek és emberek az életben*, Magvető, Bp., 1984, 12.
- 2 *Az ifjú a mennyek szövetére vágyik, Aggok a folyóvíz tükrében bámulják arcukat*, ford. HALASI Andor, A Hét, 1916, 18. sz., 232.
- 3 *Szerelmesét halottnak kívánja*, ford. BABITS Mihály, Nyugat, 1930, 13–14. sz., 140.
- 4 *W. B. Yeats verseiből* (sic!), ford. MAKSAY Albert, Erdélyi Helikon, 1930, II. köt., 789.
- 5 *Nobel-díjas írók antológiája*, Káldor, Bp., 403–410.
- 6 LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1911, 465.
- 7 RÓZSA Dezső, *W. B. Yeats, Erzählungen und Essays*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1918, 449.
- 8 SZERB Antal, *Yeats magyar tárgyú balladája*, Debreceni Szemle, 1930, 4. sz., 255–256.
- 9 SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., 1941, 721–723.
- 10 GYERGYAI Albert, *Nobel-díjasok antológiája*, Nyugat, 1935, 1. sz., 65.
- 11 BABITS Mihály, *Költő, forradalom és heroizmus*, Nyugat, 1935, 3. sz., 259–260.
- 12 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., 1936, 474.
- 13 ORSZÁGH László, *A legújabb angol líra*, Magyar Szemle, 1938. szept., 46.
- 14 NÉMETH Andor, *Az újraköltött vers*, Nyugat, 1935, 1. sz., 259–260.
- 15 NÉMETH Andor, *Yeats (1865–1939)*, Szép Szó, 1939, VIII. sz., 65–66.
- 16 HALÁSZ Gábor, *Az újabb angol líráról* = H. G., *Tiltakozó nemzedék*, Bp., 1981, 881.
- 17 *Az angol irodalom kincsesháza*, szerk. HALÁSZ Gábor, Athenaeum, Bp., 1941, 323–324.

- 18 SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I.*, Singer és Wolfner, Bp., 1941. *Imisfree* 39, *A költő az ég köntösére vágvik* 138, *Lent, a fűzkeretek alján* 179, *A vándor Aengus éneke* 214–215. *Örök barátaink II.* Egyetemi Nyomda, Bp., 1948. *Ha ősz leszél és öreg* 113, *Ír repülő a balálát jósolja* 201, *Öregemberek bámulják magukat a vizekben* 221. A vizsgálódásunkból kihagyott versek a II. kötetben találhatók. *Fehér sirályok* 89, *A rigasz csacsísága* 112, *Álmódott balál* 119, *Ezek felbők a bukó nap körül* 215.
- 19 Vö. BENJAMIN, Walter, *The Task of the Translator*; SZONDI, Peter, *The Poetry of Constancy: Paul Celan's Translation of Shakespeare's Sonnet 105*; *Theories of Translation*, szerk. SCHULTE, Rainer–BIGUENET, John, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992, 77–79, 167–168.
- 20 TELLÉR Gyula, *Versstruktúra és versfordítás = A műfordítás ma*, szerk. BART István–RÁKOS Sándor, Gondolat, Bp., 1981, 197.
- 21 YEATS, W. B. *The Autobiography*, Macmillan, New York, 1969, 103.
- 22 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Imisfree*, Nagyvilág, 1976, 12. sz., 1886.
- 23 VENDLER, Helen, *Technique in the Earlier Poems of Yeats*, Yeats Annual No. 8, szerk. GOULD, Warwick, Macmillan, London, 1991, 6.
- 24 Nagyvilág, 1958, 1. sz., 19.
- 25 *Tört álmok. Ír költők antológiája*, szerk. KABDEBÓ Tamás, Kozmosz könyvek, Bp., 1988, 177.
- 26 Vö. MACNEICE, Louis, *The Poetry of W. B. Yeats*, Faber and Faber, London, 1967, 77.
- 27 *Idegen költők*, Szépirodalmi, Bp., 1966, 218.
- 28 Nagyvilág, 1958, 1. sz., 19.
- 29 Közli SZENTMIHÁLYI SZABÓ Péter = *Yeats világa*, Európa, Bp., 1978, 63.
- 30 VENDLER, Helen, *i. m.*, 16.
- 31 YEATS, W. B., *Versek*, Európa, Bp., 1960, 72.
- 32 Az MTA Könyvtár kéziratárában *A huszonhatodik év* fogalmazványai között az Ms. 4656/47. számot viselő lapon található sorok.
- 33 Nagyvilág, 1958, 1. sz., 19.
- 34 *Tört álmok*, 178.
- 35 YEATS, W. B., *Versek*, 51.
- 36 GERGELY Ágnes, *Nyugat magyarja*, Szépirodalmi, Bp., 1991, 109.
- 37 MTA Könyvtár kéziratára, Ms. 4657/473.
- 38 KABDEBÓ Lóránt, *Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez*, Literatura, 1993, 27.
- 39 VENDLER, Helen, *i. m.*, 12.
- 40 KOSZTOLÁNYI Dezső, *i. m.*, 220.

- 41 SZEGSZÁRDY-CSENGERY József, *Költészet és műfordítás. Szabó Lőrinc műfordítói arcképéhez*, Vigilia, 1983, 692.
- 42 RÓNAY György, *Fordítók és fordítások*, Magvető, Bp., 1973, 24.
- 43 KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus paradigma Szabó Lőrincnél*, Irodalomismeret 1991, 1. sz., 20.

Szabó Lőrinc huszonhatodik éve

„Tudni a csodát, mely folyton a másik
pólusba szakad és visszacikázik
végső s legelső hieroglifáit
minden életnek: azt, azt kellene:
az volna kép, hozzád méltó zene,
s vers, glóriád, s bús szívem öröme”

1. Berezető

A szonettek végigolvasásával különös, szűkösségében is végelenül tág világba: két ember teremtet, felépített, közös univerzumába léphetünk be. Ennek az intim világnak két végpontja, egymást vonzó-taszító pólusa egy férfi és egy nő. Minden más dolog, jelenség, az univerzum többi eleme a két pólus között, vonzódásuk mágneses erővonalai mentén rendeződik el: így jelenik meg a Harmadik; a közös tárgyak, emlékek; az emberek, a természet. Ezek az elemek a kettejük között húzódó finom, érzékeny és bonyolult – érzésekből, emlékekből, huszonöt év közös múltjából szövődött – hálós csomópontjai. Funkciójuk éppen az, hogy jelenlétükkel láthatóvá tegyék ezt a viszonyrendszert: minden jelenség a Te-hez való viszonyában jelenik meg a versekben. A közöttük működő erők többé-kevésbé egyensúlyban tartják az univerzumot, minden dolognak biztos helye van, „valami világnagy Egészség” részeként. Egy ponton aztán megbomlik ez a szabályos rend, eltűnik, semmivé válik a „másik”, minden dolgok mértéke. A férfi válasza: emberfeletti erőfeszítések a visszahozásra, életre keltésre; végül már csupán a belenyugvásra.

Mindezek mögött jól láthatóan kirajzolódik egy – a kötet szerkezeti vázát is alkotó – dialógus menete. Párbeszéd a ténnyel, a halállal; ellentmondás az önnön józan észnek. Egymás után sorakoznak az érvek és ellenkezések: minden újjáteremtési, felidézési törekvés; a halál tényének megsemmisítésére irányuló kísérlet egy-egy „nem” a másik fél „igen”-jére. Ez a párbeszéd attól különleges, hogy a megszólaló „én” ellenfelével azonos. Tekinthejtjük tehát „belsőnek” a dialógust, amennyiben a valóság kényszere alóli kibúvók, kísérletek mindig az önnön racionalitás, a saját valóságérzék mérlegén talátnak könnyűnek, buknak meg. Ám ne tévesszen meg bennünket ez az önmeggyőzés: a győztes érveket igazából a külső realitás, tehát egy független nézőpont szolgáltatja: a vitatkozó „én” csupán kölcsönveszi, magába intergrálja azokat.

Ia mindezt a költészettörténet tágabb összefüggésrendszerében akarjuk elhelyezni, Kulcsár Szabó Ernő gondolatait hívhatjuk segítségül, aki „az avantgarde utáni modernség küszöbén” álló Szabó Lőrincnek éppen erről a létezésre rákérdező dialogikus magatartásáról szólva így ír: „Ez a kérdezőhelyzet Szabó Lőrinc más verseiben pontosan arra vall, hogy az alanyi mellett ott van egy rajta túli, személyhez nem kötött nézőpont lehetősége is, amely a beszélő számára eldönthetlenné teszi, hogy melyik feltétel felől mutatkozik meg végül a megértendő igazsága. [...] A létezőn túlra irányuló kérdések »kudarca« nem azt jelentette, hogy századeleji szubsztancionalitásokat erősített volna meg, hanem ellenkezőleg, végleg kérdésessé tette őket. A viszonylagos értelmezésű feltételezettség kétirányúsága Szabó Lőrincnél és József Attilánál új típusú, dialogikus szerelmi lírát is teremtett. Ez a kölcsönösség az én kiteljese-

dését a ráutaltságban, a másság általi önmegértésben fedezte fel.”¹ E gondolkodási és viselkedési forma kialakulásáról Kabdebó Lóránt így vélekedik, éppen a vizsgált kötet kapcsán: „A személyiség megosztottságából, a széttartó szerepek rendszerbe illesztettségéből következik, hogy nem harmonikus emberi kapcsolatokban, hanem a személyiség részleges meghatározottságában kellett Szabó Lőrincnek gondolkodnia.”²

1.1. A szemléletváltás szükségességéről

Tanulságos lenne végigtekinteni, hogyan értékelték az irodalomtörténészek az elmúlt évtizedek során *A huszonhatodik év* című kötetet, ám most csak néhány jellegzetes példát említek annak érzékeltetésére, milyen könnyen helyezi az olvasó és a szakember az irodalomtörténet sémáiba, közhelyszerű kategóriáiba a klasszikus formában megjelenő modernség jegyeit. Szonettekbeli felépülő verseskötet, mely a kedves halálának fájdalmas voltát jeleníti meg: ugyan kinek nem jut eszébe Petrarca, s aztán nem legyint egyet gondolatban – mi újat lehet itt még mondani? A művelt olvasónak talán megbocsátható ennyi felületesség, de az irodalmár feladata éppen az, hogy meglássa a „mondás” mikéntjének meglepő másságát, újszerűségét. Ez azonban – úgy tűnik – egy egészen új vizsgálati módszert, értelmezési paradigmát tesz szükségessé: az a fajta megközelítési mód, mely az elmúlt évtizedekben meghatározó volt, nem képes továbbélésre, újabb nézőpontok, értelmezési keretek alkalmazására. Az olyanfajta ítéletek, mint hogy „*A huszonhatodik év* nem költői vagy szemléleti továbblépés Szabó Lőrinc pályáján”³, vagy hogy a verseskötet közepe részére „a variációk kifogytak, az alkotásfolyamat

elapadt, a műalkotást le lehet kerekíteni. Ami ezután következik: egy-egy szonett, amely értékeli a ciklus témáit¹⁴ egy új értelmezési horizont kihívásával szemben nem állják meg a helyüket.

A váltás, újítás, továbblépés irányát jelzi például Kabdebó Lóránt tanulmánya, melyben R. M. Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versével kapcsolja össze Szabó Lőrinc kötetét, így egészen új megvilágításba helyezve a kötet – általam kulcsfontosságúnak tartott – utóhangját: „A műalkotás horizontjainak a perszonákkal jellemzett versbeszéde adja *A huszonhatodik év* poétikai megformáltságát is: a vesztes férfi Orpheusként leírja-elpanaszolja a változhatatlan, de elégikus történetet; a költő megteremti az autentikus ideális téridőt, amelyben átrendezi a múlt tényeit, a játékos eljártssza Hermes szerepét, remélve »I látha van az Itt és Ott közt mégis út?« (61.); végül a ciklus záródarabjaiban öntudatra ébred, szereplővé válik a költő, aki egyensúlyozva a különböző horizontok között létrehozta a műalkotást és most annak sorsát mérlegeli. És ez a pillant, ami összeköti a ciklust a Rilke-művel: ekkor válik a perszonákkal (köztük a költővel is) szemben a műalkotás létezővé: »s te aere perennius / versem, aki csillagfénykoszorús / gyászodban már-már mosolyogni tudsz / túléled őt! «¹⁵ Ezt a gyökeresen új magatartást látja meg Baránszky-Jób László is, mondván: „*A huszonhatodik év*-ben először töri át Szabó Lőrinc a líra, az irodalmi költészet intellektualista korlátait.”¹⁶

Ahhoz azonban, hogy eljussunk arra a pontra, ahol a költő a halál–fájdalom–küzdelem–kudarcc–belenyugvás kategóriáival jellemezhető paradigmából kilépve egészen új módon találja meg maga számára a megoldást, ahol túllépve a petrarcai hagyomány rendszerén a maga jellegzetes öntör-

vényű Szabó Lőrinc-i módján oldja fel a körüljárt paradoxont – szóval hogy idáig eljuthassunk, végig kell járjuk Szabó Lőrinc útját: halállal való küzdelmének, legyőzetésének és e legyőzetés általi győzelmének útját. Ehhez a „pokolraszál-láshoz” útitársul, kalauzként vigyük magunkkal azokat az elveket, módszereket, azt a gyakorlatot, melyet meghaladni kívánunk. Így válik láthatóvá, hol az a pont, ahol – hogy továbbjussunk – el kell dobnunk ezt a mankó-vándorbotot, és helyette valami újat keresnünk.

2. *A hagyomány útján*

A verseskötet „témája” – az a gondolat, égető késztetés, ami a verseket életre hívta – a *férfi–nő harmónia megbomlása*. A bipoláris egyensúlyt fenntartó erők egyike megszűnt, feloldódott valami ismeretlenben. A világ „kizökkent”, aszimmetrikussá vált: a benne élő Másik elvesztette biztonságát, létének stabilitását. E százhusz szonett az ő kísérlete a megbomlott egyensúly helyreállítására.

A kötet *megszerkesztettsége* is ezt a folyamatot tükrözi. A három nagy szerkezeti egység közül az első címe: „Amit még látott. Az idesorolt négy szonett még a kedves életében, 1944 és 1949 között született. *A halála után* eltelt első évben íródott versek alkotják a középső leghosszabb részt. A záró *Utóhang* már csak lazán kapcsolódik a többihez: ide azok a költemények kerültek, melyek egy-egy utalás, visszaemlékezés formájában kötődnek a nő alakjához. Szabó Lőrinc maga is ír erről: „Mikor abbahagytam a sirató versek írását, mégsem tudtam megállni, hogy egy-egy emlékezetesebb dátum kapcsán, vagy valami bizonyos alkalom során ne térjek mégis vissza Erzsike témájához, az egy éven túli években.”⁷

A kötet informális *tartalmi struktúrája* is ennek a formális váznak a mentén épül fel. Az első rész a még harmonikus, szimmetriára épült világot idézi; a második harmad a rend megbomlásáról, a költő talajvesztéséről és az egyensúly helyreállítására irányuló kísérletekről szól. Ez a rész önmagában is ívet rajzol: a halál utáni első reakcióktól, a kétségbeeséstől, végtelen fájdalomtól (azaz a hiány érzékelésétől – az annak pótlását célzó törekvéseken át) az elvesztés tényének elfogadásáig, a belenyugvásig. A zárlatban az egész fájdalom, küzdelem kifárad, feloldódik a létezésben, más fájdalmakban, emlékezésben és felejtésben: az időben és a térben.

Uj, másik veszély az idő: kopik
 benne ideg és érzés; renyhül a
 jóllakott vágy fülfelteg mámora!
 Veszély a tér is: be kevés, amit
 összehozhat, földet és népeit! (111.)

2.1. A *harmónia*

A férfi és a nő kételemű univerzumát az emberi világban egy olyan tér–idő koordinátarendszer jelöli ki, melynek időtengegyét az együtt töltött huszonöt év, térdimenzióját pedig a közösen megjárt valóságos *Út, orom, erdő* és jelképes (érzelmi, intellektuális, erotikus) helyszínek, élmények adják. Ilyen módon minden eseménynek, érzésnek, emlékeknek pontosan meghatározható helye van ebben a kiegyensúlyozott világban.

A dolgokat szervező, rendszerező elv a *szimmetria*. Minden jelenség, történés két oldalról (mikor–hol) rögzül a valóságba, az pedig két pólus körül rendeződik el. A férfi és

a nő a minőségek két végpontját, az ellentétes, mégis eggyé lenni törekvő végleteket formázza meg:

mid voltam neked két évtized óta,
s mi nekem te! Nem csacska szerelem:
családomon túl, családomon innen
bőség és szükség, ha semmi ha minden... (2.)

Ketten együtt valamiféle teljességet adnak ki, ez maga a szimmetrikus univerzum, melyben létezésüknek csak együtt, komplementer egymásmellettségben van értelme.

Nemcsak ezt a személyes világot teszik ketten együtt totalitássá: teljessé egészítik ki egymást is, amit Szabó Lőrinc így fogalmaz meg:

Képzelt képzeleteddel képzelem,
hogyan együtt vagyunk: az enyém kevés
volna magában, míg így, szüntelen
kettőződve, mint tündér repesés,
hoz-visz-cserél s egyszerre két helyen
egymásba zárva tart a szerelem. (3.)

A szerelmesek egymást hívják életre, egymásból születnek. Ezt az élményt a *Megszületés* című versben (17.), Erzsébet egyik levelének parafrázisában találhatjuk meg.

„Volt szemem”, írtad egykor, „volt fülem
s nem láttam, nem hallottam, semmi nem volt
ajkamon íz, vagy ha volt, idegen volt” [...] „Látok”, mondtad, „és hallok: megszülettem:
kín és gyönyör gyúl melletted szívemben.”
S felsírtál: „Tarts meg, teremtőm, szerelmem!”

A két ember – akik így „megnőttek egymásban” (52.) – kölcsönösen a másik lényében is, annak „alkatrészeként” is létezik: ezért lesz úrrá a kedves halálakor az ittmaradón az az érzés, hogy a lelke, individuumának egy része „velehalt”.

Összekapcsolódásuk, egységük dinamikus, lüktető: bonyolult *oda-vissza játék a két végpont között*. Ezt a folyamatosan változó, soha egy pillanatra sem statikus létezést a *Képzelt képzeleteddel* című szonettben, bújtatva, két képben is megrajzolja Szabó Lőrinc.

Képzelt képzeleteddel képelem,
hogy idegondolsz, kedves...

– nem egyszerűen a hatás kedvéért alliteráltatja itt a szavakat és a képeket: bonyolult, logikailag formalizálható viszonyt képes így érzékeltetni. Nem csupán a maga cselekvéséről beszél („képelem”), ennek minden mozzanatát a kedves alakjához való viszonyában ragadja meg; ezáltal azt is érzékeli, hogy minden tetteinek ezer vonatkozása kötődik a nőhöz. Annak fiktív – tehát Szabó Lőrinc által feltételezett – tudatába helyezkedik („képzelt képzeleteddel”), és ebből a pozícióból gondolja el, hogy kedvese „idegondol”. Olyan bonyolult cselekvéssort tártunk fel, melynek mindegyik eleme a másik félre mutat, egymás után következve pedig a két pólus között oda-vissza vezet. A férfi kedvese után vágyakozik, de ez a vágy tulajdonképpen saját magányának része, tehát visszahat őrá magára. Ez az „Ő” pedig a nő cselekvésének irányát, célját jelöli.

Ez az oda-vissza játék folyamatosan és egymáshoz képest határozza meg a két pólust: „körültapogatja”, megrajzolja határaikat, hol végződik az egyik ember és hol kezdődik a

másik személyiség ebben a nagy lüktető szeretet–szerelem–test–lélek csomóban. E „letapogatás” során kirajzolódnak közöttük a pókháló-finomságú és vasrács-erősségű szálak, melyeket nem egyszerűen felold a halál; a nő, mint a párkák az élet fonalát, a túlpartról is „igazgatja” a kötelékeket:

Oldoztad, még fonva, a szálakat,
melyek kötöttek! (20.)

hangok, tények, pókhálók, szakadozva ... (65.)

Miből szövődnek a szálak ember és ember, férfi és nő között? Milyen erők tarthatnak együtt ilyen szorosan és bonyolult módon két érzékeny, autonóm, de egymás nélkül nem létezhető személyiséget? A költő válasza: a „kis tények” (63.); az örömnél talán erősebben „Kötött, rég, a rossz is, a fájdalom, mit egymást féltve, egymásnak okoztunk” (19.)

Minden jelenségnek, dolognak ilyen kettős, szinte skizofrén módon kétoldalú szemlélete Szabó Lőrinc *tükör-metaforájának* ismeretében értelmezhető. A világ elemeit nem csupán önmagukban, hanem inverz helyzetű, ellentétes jellegű tükröképeikkel együtt érzékeli és mutatja be. A költő értelmének, intellektusának tükrötengelyén fordul át az objektív valóság a felfogott és interpretált benyomások, jelenségek rendszerévé. Ez a két oldal együtt mutatja meg az igazi, teljes valóságot, a dualisztikus, szimmetrikus világot.

2.2. A harmónia megbomlása

„Egy nap, Ezer év? Ami közbejött,
áttörhetetlen.” (5.)

Az egységes valóság a nő halálával meghasadt: a „Mindenütt ott vagy” és a „Mert sehol se vagy” érzése együtt, egyszerre feszíti azt, aki magára maradt, aki elvesztette – az univerzumban őt kiegyensúlyozó – párját. Ebben a meghasadt, kizökkent állapotban az egymást tagadó szavak egyszerre és együtt igazak is, a környező valóság, az érzés bonyolultságát és belülről fakadó ellentmondásosságát megjelenítve:

Mindenütt ott vagy, ahol valaha
tudtalak, láttalak, szerettelek:
út, orom, erdő veled integet [. . .]
Mindenütt megvagy: mint virágözön
borítod életemet, friss öröm. (9.)

Mert sehol se vagy, mindenütt kereslek,
nap, rét, tó, felhő, száz táj a ruhád,
mindig mutat valahol a világ
s mindig elkap, [. . .] drága nevedet
csengi csendülő szívembe szived
de percenkint újra elvesztelek (10.)

Egyszerre „féloldalas” lett a mindenség, mint amikor az ember elveszíti érzékszerveinek szimmetriáját, csak az egyik fülével hall, csak egyik szemével lát. Ez az egyensúlyvesztettség, a külvilág és a belső valóság *aszimmetriája* lett minden jelenség, érzés magja.

kimerült vagyok, üres és öreg:
magaddal vitted érzéseimet. (21.)

Alapvető *hiányérzés*, „végtelen hiány” (41.) van jelen: a csókok már „visszacsókolhatatlanok”, a vitalitással teli létezők, dolgok éppen alapvető vitális értékeiket veszítették el: valami megmaradt ugyan, de ez mindennek csak a fele; a formákból eltűnt a tartalom. A „nem vagy sebén” sajog a „voltál vígasza” (34.): „Forró élet, így lettél hideg árny! / Káprázatom, így teljes éjszakám!” (33.) A bizonyosságok helyett a „majdnem te, s mégsem te” (5.) érzése van mindenütt. Ez a „majdnem”-létezés csak a kereteket őrizte meg abból, ami volt; a lényeg elveszett. A *November* című szonettben a célját veszített vágy kutatja kétségbeesetten, mit kezdjen örömeivel, kívánásaival, késő őszi virágaival:

Gondolatban,
míg szedtem, te kísértél szép halottam,
s most árván nézem őket: kinek adjam? (75.)

A férfi elvesztette vágyainak, szerelmének tárgyát, de ezzel emlékeinek, céljainak; saját életének és személyiségének egy részét is eltemette.

Céljaimnak fele voltál
és fele szabad tettemnek, (7.)

Továbbélésének nagy ára: lényének egy részét élettelenül, élő halottként cipeli tovább.

Alkatrészemként s nem saját magadban,
külön, nekem vagy óriás halottam, (59.)

Az egymás által megszülető, egymásban létező két embert úgy választotta ketté a halál, mint Platón androgyn-mítoszában az ősi gömbalakú lényeket az isteni akarat: a tökéletes formájú, harmonikus „egész” kettészakítása után a két fél-embert állandó és csillapíthatatlan vágyakozás űzi egymás felé, ám a totális egységet, az „egymásban” levést már sohasem érhetik el.

A veszteség nem csupán a nő személyére vonatkozik, elveszett minden kapcsolat a világgal, hiszen a kedves volt a „legrövidebb vezeték”, akin keresztül megélhette az „Isten békéjét”, „a Legfőbbet, [...] a Titkot” (36.) A másik halála „végső útja” mindenből – a világ folyamataiból, létezéséből, vérkeringéséből – kikapcsolta a férfit.

minden bőségem teveled apadt,
veled a föld minden kegye irántam (79.)

– a *Téli varjak* című versben a panasz hangján szólal meg Szabó Lőrinc. Egy ponton elszakadt az univerzum-háló, és a felbomló szemek minden irányban „lefutottak”, más pontok: múltbeli emlékek, a jelen történései, jövőt célzó tervek is kontextusukat, értelmüket veszítették. Ebben a helyzetben, belső állapotban megkérdőjeleződik a továbbélés lehetősége, kényszere is: a halál gondolata a *Népek csatái* című szonettben egyszerre a félelem és a kívánság – az óhajtott nyugalom, a kedveshez térés – színében jelenik meg a kérdéssel: „– társad leszek, mielőtt elsiratlak?” (83.)

A költő *saját halálának* gondolata végigvonul a kötetben. Részben a már említett „alkatrészemként”-gondolat különböző variánsaiban, részben pedig a sír, a becsukódás, lezárulás motívumaiban. Rögtön az első pillanattól kezdve

jelen van ez a kép: a kötet középső részének nyitóverse, az *Ami közbejött* című szonett utolsó sorában összetett, nyelvi-
leg és képszerkezetében is többretegű metaforában veti fel
először: „Sírodat zárják rám a zárai.” (5.)

A halál utáni első döbbenet ugyanarra a logikai sémára
építi a gondolatot, ami a harmonikus-szimmetrikus világ
leírásakor a két vizsgált kép alapját is adja. Minden esemény
a nőtől a férfi, a férfitől a nő felé mutat. Nincs egyes halál,
csak „*kettős vereség*” (20.) Ahogy a szerelemben eggyé
tudtak lenni, amikor „hasonlattá vált minden”, és egymás-
ban léteztek és az egész világ őbennük; úgy zárják magukba
a halállal egymást, és az ittmaradó számára az egész
mindenséget. Ebben a képben passzívnak, a történéseket
elszenvedő alanynak ábrázolja magát a költő. Az ellenpólus
a 10. szonett zárósora:

mint akit ólom
húz le, sírodba, magamba csukódom.

A „sírodat zárják rám a zárai” és a „sírodba, magamba
csukódom” gondolatok egymás „kifordítottjai”, tükörképei.
A korábbi versben a halál ténye veszi körül, zárja be az
ittmaradó élet, a másik szonett zárógondolata szerint ő az,
aki eltemeti, bezárja magába a halált, a veszteséget; a kedves
emlékét, saját érzéseit. A kötet közepére a motívum tovább
módosul. Az eltávozott nő „hívó, üldöző hiányával” erőseb-
ben jelen van a világban, mint volt élőként: ezáltal a halál
helyet kap az életben, kérdéssé válik a 10. szonettben
választott és vállalt bezárulás.

de semmi dolgom
a földön: csak tenálad vagyok otthon:
kell énnekem még sírodba csukódnom?!

– az új alternatíva maga a halál.

A vizsgált három képben a bezárulás, a sír motívuma folyton módosul, és ebben a változásban egyfajta dialektika mozog: először az elvesztett kedves zárja be a férfit, azután a férfi temeti el magában a nő emlékét, alakját; végül megjelenik egy valóságos sír, tényleges bezárulás: a saját halál gondolata. Visszatér tehát a legkorábbi metafora, de éppen metafora-jellegét elveszítve, inkább gondolati, mint képi tartalommal (képi elemeivel pedig a középső szonettre visszaautalva, annak állítását kérdéssé formálva). Az „én zárok be” – „engem zárnak be” két pólusa között mozognak ezek a versek.

Egy másik, természetes reakció az egyensúly elvesztésére *a düh, a lázadás*. A 11. szonett Szabó Lőrinc vallomása szerint „A dühögés verse a halál ellen”. A szinte csak tagadó (értelmű) szavakból épülő szöveget hatalmas belső indulat feszíti:

Nem vagy! – csak ez van, a hiány, a seb!

Nem! – Nem?! Nem? Nem. Tudom. De nem hiszem.

Nem vagy! – Nem vagy?! Nem hiszem el sosem:

fájsz, kedves, fájsz, fájsz rettenetesen! (11.)

A másik végletként néhány versben *a vereség, a kiszolgáltatottság érzése* jelenik meg. A már idézett *Kettős vereség* (20.) című szonett egy része erre a gondolatra épül: vereség mindkettőjük számára az élet elvárásaival, kényszereivel, de

vereség a férfi számára a halál erejével szemben is – a „nem tudtalak megtartani” (49.) gondolat értelmében.

hosszú búcsúd mit érzett:
amit azóta én: a vereséget,
A tiedet! ... S mondd velem: az enyémet. (20.)

Ez a téma tágabb értelemben, általánosítva – persze a konkrét halál képéből kiindulva – újra előkerül, az 51. versben. A „Pár négyszögláb rét...” kezdetű szonettben a természet, a zöld vegetáció és a „föld s levegő még csöppebb férgeinek” folytonos, soha meg nem szakadó léte, örök egyformasága kerül szembe az emberi lét behatárolt, megszabott kereteivel, idejével:

Folyton megalázol, egyszeri lét!
Folyton, te közönyös! Ragyog az ég,
s tudomásul se veszi gyermekét.

Ez a vereség a bibliai első ember, a fausti akarás, vagy Madách Ádámjának veresége a létezéssel, a transzcendenciával szemben. (Szabó Lőrincnél az a hatalom, melynek minden létező kiszolgáltatott, valami „cél, jog, véletlen” fátum.)

A kiszolgáltatottság motívumának vannak erősen személyes tartalmú előképei a kötetben.

„Törvényen kívül, mint egy állat”, úgy
küzdöttél, Törékenyem. (15.)

A szonettbeli idézet a *Semmiért egészen* című versből

származik, maga a költő így indokolja az átvételt: „Ide azért is vettem be, mert ő igazán »állati törvényenkívüliségben« élt (kiszolgáltatottságban, védtelenségben).”⁸ Ez az állapot a „tűnt hit [...], mámor, menekülések, / betegség soká, nyomor s árvaság”, a hiányzó köznapok (58.) kiszolgáltatottsága, a magát „semmiért egészen” odaadó nő törvényen kívüli helyzete. Más, távolabbi pontról nézve mindketten

valami világközi hatalom
vezetése [...], eszköze, bolond
játékszere (4.)

voltak, kiszolgáltatva a Titoknak. Az igazi, személyes érzés illúzió, hisz valami felsőbb erő mozgatja az érzelmeket, ösztönöket; az akaratszabadság csak önámítás:

Nem te csókolsz, ha csókolsz: ne rajongj
ne hősködj, ne istenülj oly nagyon; (4.)

Ez a téma, az emberi kiszolgáltatottság a szerelemben/sze-
relemnek tér tehát vissza a halál közelségében, módosulva
és felnagyítva.

A kedves elvesztésével kapcsolatos bonyolult, összetett
érzésnek van még egy fontos, a kötet közepére – a fájdalom,
vereség érzése, a düh reakciója után – felerősödő hangja:
az *önvád*.

teher voltam csak ezer terheden,
gyáva, én, kit került a hit, a tett:
elpazaroltam édességedet,
minden keserű most már, nélküled! (37.)

– írja a *Mulasztások* című szonettben. Ezt az érzést a „kár volt, vagy megérte?” (80.) fel-felbukkanó kétsége kíséri végig a kötetben.

A rend felborulásának, a harmónia megbomlásának stádiumában tehát Szabó Lőrinc először csak érzi a hiányt, felismeri az ennek nyomában kialakult aszimmetriát. Ezt az általános benyomást konkrét képekben részleteire bontja; értelmezi kedvese halálának minden vonatkozását. A versek egy másik tematikus, időrendi egysége – mely az előbbit követi – a költő személyes reakcióit (düh, önvád...) és a helyzethez való viszonyulását dolgozza fel. Ez idáig a helyzet felismerése, értelmezése. *Egy következő, magasabb fokon kísérletet tesz a megbomlott rend helyreállítására.*

2.3. Kísérletek a megbomlott szimmetria helyreállítására

Próbálkozásaival a hiány pótlásának szinte minden lehetőségét számba veszi. Ezek a kísérletek alapvetően kétfélék: az új helyzet feldolgozásának, megváltoztatásának egyik módja *a keletkezett űr kitöltése, a hiány pótlása*. A másik – időben is „következő” – lehetséges magatartásforma a halál tényének, az így keletkezett *hiánynak az elfogadása, a bele-nyugvás*.

A halál döbbenete utáni első reakció: a nő valóságos személyét *pótolni* valamilyen belőle elvont, általános ideálképpel. Az egykori kedves lényének ilyenfajta kitérítése egyszerre *idő- és térbeli*. A halálnak az ember számára csak az idő rendszerében van értelme. Iktassuk ki az időt, szüntessük meg; és nem lesz többé halál, változás, csak egyetlen – folytonos – pillanat.

Zárúl az év, de én minden napot
tartanék vissza még: ne nyujtsa
nemléted még hosszabbra, szomorúbbra; (85.)

Az *idő* komplexitásának felismerése is egy eszköz, hogy a halált más szempontból tudjuk nézni. A múltban történt események következménye a jelenbe nyúlik át; a mai cselekvések mindig magukban hordozzák a tegnap történéseit, amelyekre épülnek. Így a közös múlt, Erzsébet alakja a mindenkori jelennek is része:

Egy-egy dolog, amiről még beszéltünk,
megvalósul, s ez meg az elmarad:
tudsz róla, Halott: (66.)

A *Szörnyeteg játék* című szonettben ezt az együtt töltött közös múltat időbeli totalitássá, a jelent és jövőt kitöltő, lefedő örökkévalósággá nagyítja. Mindig együtt voltunk, vagyunk és leszünk,

Múltat s jövőt így élünk (lelkileg
s valóságként) a feltételezettben. (93.)

Ennek a képnek inverze az a metafora, mellyel éppen az emlékeket, Erzsébet alakját, a múltat igyekszik „sosem voltá”, fikcióvá tenni. Ha a nemléte a végtelenbe lehet tágítani, ugyanúgy elveszti értelmét a halál fogalma; nincs többé okozója a fájdalomnak. Ha sohasem létezett, el sem veszhett. Önszuggesztió, a tudat manipulálása, küzdelem az idő ellen:

Képzelet,
 ugye, mindig az voltál? Nem igaz,
 hogy itt hagytál, meghaltál: nem igaz,
 hogy emlék volnál: semmi sem igaz. (26.)

Az idő múlásával szembeni kilátástalan küzdelem, kétségbeesett igyekezet kudarcát egy összetett, gazdag metaforával oldja fel A *végtelen pillanat* című (25.) szonettben: a múlt időtlenné vagy örökkévalóvá tágítása – tehát az idővonatkozás – mellett itt egy másik érzelmi, misztikus, archetipikus vonatkozás is megjelenik: a Szerelem mint alapprincípium fogadja magába a kedves nőalakot, és menti meg így a pusztulástól:

– de azt sosem
 tudtam felejteni, a végtelen
 pillanatot, melyben egymásra leltünk,
 az elsőt, a többé-sose-szűnőt,
 a csillaggyújtó-indító erőt,
 felmentőnket minden bíró előtt,
 él az, túlél az, halott kedvesem:
 te lobogsz, te, maga a Szerelem,
 a lét teremtető idegeiben. (25.)

Korzáti Erzsébet alakjának ilyen mitikussá növelése egy másik tengely mentén, egyfajta „térdimenzióban” is megfigyelhető. A „tér” kifejezés itt mindazt a vonatkozást magában foglalja, ami nem „idő”, azaz nem a múlt–jelen–jövő–örökkévalóság fogalmakkal írható le. A nőalak tér-irányú kitérítésén értek minden olyan megközelítést, mely valamilyen anyagi, materiális – tehát kiterjedéssel, tömeggel, alak-

kal jellemezhető – vonatkozásban nagyítja fel az egykori kedves lényét.

A *Lelkeknek egységessége* című szonettben Erzsébet mint minden nőben jelenvaló, szerelmi princípium jelenik meg:

Ha tudott rólad, aki csókol, és
ha tudom, hogy rád gondol: téged éltet,
s te beköltözől, édes kísértet,
és az idézett és aki idéz,
egymást növeli: lelkeknek mesés
egységessége ez (62.)

Ezzel a képpel kiterjedésében, számszerűleg sokszorozza meg az elveszített társat: minden nővel jelen van, hatalmasabb, mint valaha. Egy „körrel” tágabban ugyanez a dolgokban való feloldódás motívuma figyelhető meg azokban a szonettekben, ahol a világ különböző dolgaiba vetíti bele a költő szerelmesét. A már vizsgált *Mindenütt ott vagy* című vershez hasonlóan a természet, a környező világ „berendezési tárgyaiban” jeleníti meg Szabó Lőrinc ezt a már elvonatkoztatott, „desztillált” (68.) (és erősen stilizált) arcot.

Mert vannak helyek, ahol előbb a föld,
utak, melyek lángolnak, vagy sajognak
s akárhol leszel, mindig visszahoznak,
tájak, melyek már túlvilági kört
zárnak körénk
[...] – Így szövödsz bele
a Mindenségbe (50.)

Ezek a konkrét valóságdarabokon – „út, orom, erdő” – túl a nő mint egy láthatatlan szerelmi lény, „édes kísértet” a dolgok közti üres térben, egy érzékfeletti valóságban is jelen van; ezért érzi úgy a férfi, hogy „már meg sem idézlek, mégis itt vagy: sorsomat figyelik gyötrelmesen-szép álom-szemeid” (71.). Folytatódik a gondolatsor a 105. szonettben, ahol már metaforikusan jelennek meg mindazok a természeti erők, amelyekben korábban a nő valóságos jelenlétét feltételezte és érzékeltette. Most már – a kötet utolsó verseiben – a halál tényét nem megmásítani akarja fantáziája, akarata révén; hanem széppé, kedveséhez méltóvá tenni. Az *elmúlás esztétikumának* megragadása könnyebbé teszi a belenyugvást, csillapítja az önvádat.

De mind megmaradt
a néma csók s az elszállt gondolat,
hiába vagy oly rég a föld alatt:
karod fonja nyakam köré a szél,
a napban csókod messzi tüze él,
közelebb vagy hozzám mindenkinél. (105.)

A gondolat legtágabb megközelítése a *Mégis* című szonett, „egyik leírási kísérlete a fizikai nemlét és a lelki lét párhuzamának”,⁹ ahol is az egész problémát a létfilozófia síkján ragadja meg: élet és halál között egy köztes, átmeneti világot talál szerelmese számára, amely világ együtt hordozza mindazokat a dimenziókat, amiket az előbbi versekben fellelhetünk.

„Nem csupa innen és nem csupa túl,
mihelyt megszövöm, szálaira hull
s úgy fut a semmin keresztül-kasúl:
mégis egy vérem láng-csöppjeiben,
mégis valóság, élet és jelen –
mégis te vagy Minden Perc, kedvesem.” (91.)

A feltámasztás, újjáélesztés archetipikus képzelete, vágya is megjelenik, mint egy reakció az aszimmetriára, egyfajta hiánypótlási kísérlet. Az új életre hívás legközvetlenebb útja a *fantázián* át vezet. A gondolatok révén létezővé tehető az élettelen, visszahozható, aki eltávozott. *A meghitt percben*

Édes emléked, mintha szigetek
rajzanának, úgy vibrál: alig érzem,
már megszületik valahol a térben
a kép, megszületsz. (13.)

A fantázia a külvilágba vetíti az agy emlékképeit, s mint egy hatalmas vásznon, a térben kibontakozik egy női alak:

Száz alakban
jössz ilyenkor, új tündérem, te, régi:
fénykőd leng, s tudom mögűle te lépsz ki . . . (13.)

De megtagadná saját magát Szabó Lőrinc, ha nem váltana rögtön a realitás síkjára egy zárójelbe tett (a tükör túloldaláról elejtett) megjegyzéssel, önreflexióval: „(Csak nem szabad egészen odanézni!)” Ezt a tükör-képzetet formailag, hangzásban is megerősíti azzal, hogy a látomás csúcán levő „mögűle te lépsz ki” mondatra rímelteti a „nem szabad

egészen odanézni” gondolatot, érzékeltetve, hogy ugyanannak a dolognak két – a valóság és a képzelet felőli – oldalát látjuk. Az ilyen önreflexív, önkritikus sőt szkeptikus attitűd egyetlen már-már önfeledt látomásából sem hiányzik: a két tükörvilágot csak egységben, teljességében tudja szemlélni.

Ez a költői magatartás párosul az újratereztetés motívumával a 68. szonettben:

Ki-mi voltál? S milyen, Tízezredik
 próbám ez, lényed desztillálni ... (Tán
 itt fog a szó!) ... Szétszedlek, könnyű árny,
 s összeraklak, imbolygó mozaik

– és a teljessé tevő másik oldal:

hogy újra légy, csak egy szó kellene,
 s olyan szó nincs [...]
 tűnt titok vagy, csillaghűs képlete
 valami Legfőbb Jónak: te, te, Te! (68.)

A kísérletekből leszűrt eredmény: a fantázia őszinte, önfeledt játéka helyett csupán szerepjáték ez a feltámasztás. Az állítás mellett mindig ott van a kérdés, kijelentés mellett a tagadás. Az egyetlen lehetőség a „képzelt képzeleteddel képzelem”-magatartás.

Lehet jobb, mint, úgy téve, mintha bennem
 volnál, folyton összebújnom veled?
 Múltat s jövőt így élünk (lelkileg
 s valóságként) a feltételezettben. (93.)

– bár ez is csak „szörnyeteg játék”, keserű öncsalás.

A fantázia nem szabályozható, autonóm. Nem így az *akarat*. Ahol a képzelőerő a valóság falába ütközik, ott az akarás még továbbmehet. A kimondott szó, az „akarom” – legalábbis az „én” számára – mássá teheti a dolgokat.

ma csakugyan az vagy,
csak az vagy, s egészen az, [...]
– jaj érte százszor! – aminek akarlak! (26.)

Az életrehívó szó, mint egy isteni erő, elhatározás, úgy működik. Több ez, mint szómágia: a két lény univerzumában a teremtő akarat lép működésbe – de ez a transzcendens erő nem fölöttük: bennük működik.

Élsz. Így döntöttem. Nappal húsodat
frissíti bennem minden gondolat;
s éjjel már nemcsak agyam titka vagy:
hozzám bújsz, véred égi tüze jár át,
s úgy alszom el, hogy mint csiga a házát,
hátaamon érzem szíved dobogását. (103.)

Az egész verseskötet is ennek a gondolatnak a hangjaival zárul. A 119. szonett 6 évvel a nő halála után született, a két dátum közti időbeli távolságot is a „De légy! Akarom!” ereje hidalja át. A szonett képileg is, gondolatilag is lezárja az újrateremtés-motívum ívét azzal a végső érvel, hogy e szonettek őrzik meg és teremtik mindig újjá a kedves alakot.

Jó s rossz most zárja könyvbe a neved.
Te se halsz meg egészen! Kétezer
évig mindig lesz, aki rád figyel:
férfi sóváran, asszony irigyen –
örök vágy őriz... Ámen. Ugy legyen!

A kötetet lezáró, végső vers pedig ugyanezt a gondolatot egy *gesztus formájában, konkretizálva és „tárgyasítva”* hordozza: Szabó Lőrinc rézplaketten örökölteti meg Erzsébet vonásait, így téve „ércnél maradandóbbá” őt – erről szól a vers. Érdekes párhuzam, hogy a költő úgy érzi, „elvileg volt csupán hasonló Erzsike a képhez, valamikor fiatal korában. Mindenesetre puhábbak, líraibbak voltak a vonásai, nem olyan határozottak, mint amilyen a plaketten.”¹⁰ A szonettek olvasva mi is ezt érezhetjük: a halott nő alakja idealizált, és a hideg, élettelen fémmel szemben szinte mitikussá stilizált. Ezt a két végletet hozza össze, egyenlíti ki az *Ércnél maradandóbb* című 120. szonett:

versem, aki csillagfénykoszorús
gyászodban már-már mosolyogni tudsz,
túléled őt! s joggal túl te, plakett:
szebb, mint ő volt, s több a ti létetek!
...Neki azonban... minden... egyremegy.

Ha a korábban elejtett szálát, *a költészet általi feltámasztás* gondolatát újra felvesszük, igen gazdag képekre találunk. A költészet az a hatalom, mely életre tudja kelteni a halott kedvest – mondja az 54. szonettben Szabó Lőrinc: „S nemsoká széles e föld kerekén / versem őrzi csak” (54.)

Hiszen

Türelem és művészet valamit
csak gyárt, íme, fájdalma anyagából
szólítom s festem a hajdan s a távol
kísértetnémán alvó tájait. (82.)

Az ilyen, a „versírás, a szóban forgó versek megírásának lélektanáról szóló” képeken, tehát egyfajta elméleti, másodlagos megközelítésen túl magát a költészet eszközeivel való újjáteremtést is megtalálhatjuk azokban a szonettekben, ahol a költő „képzelt párbeszédben” (48.), vagy sírontúli monológban megszólaltatja a holtat:

Szóltál? – Nem. – De hisz most is szólsz! – Szívedben
sirdogálok. Ott vagy hát? – Te tudod.
– Ott vagy, de titok, hogy mi. – Az vagyok,
aminek gondolsz. (43.)

Csak az szólhat, aki él, létezik. Ezt a létezést járja körül a vers. Újra visszatér a szimmetrikus szerkezetű egykori világ „egymásban élés” gondolata: ami akkor valóság, erosz, tény volt; az a halál tengelyének túloldalán az akarás, az emlék a szívben, a gondolat az agyban – metafora. *Afiktív párbeszéd* formájával a költő felidézi a két pólus közti egykori oda-vissza játékot; ám most már csak egy ember van: ő válaszol a maga feltette kérdésekre, a benne élő „kísértet feleség”. A *Kár volt, vagy megérte?* című versben – a szerző vallomása szerint – „a suttogó hang a halott elképzelt hangja. Az egész szonettet ő mondja, kérdezi. Tehát beleképzelés az ő helyzetébe, mintha mégis élne belőle a koporsóban vala-

mi.”¹¹ A vers középpontjában éppen az a „képzelt képzelettel képzelem, hogy idegondolsz” helyzet áll, amit már vizsgáltunk. Ilyen értelemben valóban önmagából – emlékekből, fantáziából, érzékenységből – teremti meg újra, szólaltatja meg még egyszer a költészet eszközeivel a nőt kedvese.

Egy másik közeg, amelyben minden megtörténhet, ahol „van az Itt s az Ott közt mégis út” (61.); az *álom*. Ezt a motívumot vizsgálva két fontos verset kell kiemelni: a kötet felénél levő *Az álom gyanúja* (61.) címűt és a 87. szonettet: *Az álom roncsai*. A két verset egymás mellé állítva kirajzolódik ugyanaz az ív, ami a kötet egész szerkezetét is adja; a düh, lázadás, az életre keltés reményétől a belenyugvásig. A 61. szonett még reményteli:

Miket szervezel, Álom? Randevúkat,
sírontúli érintkezéseket,
[...]
Mámor, ész
vissza nem hozza, erő, semmi pénz,
őt, testileg, és semmi szenvedés;
de te igen! – nagynéha csak, de úgy,
hogy felrázod vele az ősz gyanút:
hátha van Itt s az Ott közt mégis út? (87.)

Olyan ez, mint éjszaka az álmodás első fele, még befelé az álomba; elalvástól az álomig. A második fázis már kifelé tekint, az ébredés, a realitás irányába, tükörképét-ellentétét adva az előző szonettnek:

Zsivajgó parton álmom roncsait
 nézem sóváran, tündér hordalékot,
 [...]

 de jön a reggel, s józanítva, s éppoly
 síváran, mint más vigaszt másokéból,
 kimos agyamból a nappali téboly. (87.)

Az álom ereje ugyanúgy múltékony és egy ponton túl hatástalan, ahogy a fantázia, az akarat, a költészet sem képes túllépni a valóság keretein.

Egy létezett valóság már túlhaladott kereteibe lép vissza a költő akkor, amikor *emlékképekben: az emlékezetben és az emlékezés folyamatában próbálja visszaidézni* a kedvest. A halál napját éli újra *A hír* című szonett. Egyetlen pillanatot ragad meg és tesz időtlenné, tehát magát az emlékezés folyamatát, állapotát rögzíti; állandósítja azt az eseménysort, melyben Erzsébet halálának hírével szembesül. Megállítja, megfogja a pillanatot, hátha így jobban megértheti az érthetlent, elfogadhatja azt, ami elfogadhatatlan.

Mozgás, kép, hang, fagyott-merevedett
 minden a hírre, s megállt.

De az analízis eredménytelen:

vitt belőlem a világ:
 visz ma is, visz: ott vagyok teveled,
 nem tudom, hol, s itt: veled s nélküled,
 és minden egyre érthetlenebb. (6).

A szubjektum képekben tárolja azt, ami számára az elmúltból megmaradt. Az emlékezés folyamatának tárgyai, eredményei; az emlékezet képei jelenthetik a férfi számára halott kedvesének továbbélését. Ez a lét azonban beteljesületlen: „A valóság, a jelen oda van!”

Élek, folytatom
a munkás napot, s minden utamon
együtt kísér a dús emlék s a sóvár
hiány ... (7.)

Ha az emlékképek nem adhatják vissza a nőt, akkor az emlékek színhelye, a tárgyak talán megtehetik ezt. Az a *környezet*, amely egykor körülvette őt. Ebben a közegben minden a régi: Erzsébet helyét semmi sem töltötte be, a tárgyak most úgy veszik körül *hiányát*, mint egykor őt magát; körülrajzolják az alakot.

Ki ernyőzted, bokor, út, aki hoztad,
kő, tavaly még számolya, idegen,
életek, de drágábbak ma nekem
sok emberénél ... [...]
Itt jobban velem
van, mint másutt, (31.)

A kötet közepén van egy csoportja azoknak a verseknek, melyek múlt–jelen, emlékkép–valóság oppozíciójára, *összehasonlítására* épülnek. Így a *Tavaly még...* kezdetű vers:

Szép volt, tavaly még, e fenyvek alatt:
tiltott Jóm mindig vártál valahol,
[...]
Több tilt ma, nem szó s törvény: semmi vagy,
s majdnem az én is! ... (45.)

– vagy a *Tibanyban* című szonettben:

Tebelőled ébredek. Süt a nap!
[...]
Rólad semmi jel ...
Csönd ... Nélküled, de neked alszom el. (60.)

Ennek a szemléletnek, ábrázolásnak legszebb példája a *Szárszó* című 53. vers:

Minden a régi: itt a tó, a pad,
itt vártál, itt öleltél, itt a nádas,
ezt jártuk, s itt a szobád, itt az ágyad,
benne ébredek: tavaly e falak
közt bújtunk meg, s egyedül ma se hagy
se ház se hegycsúcs; ami láthatárnak,
az keretednek is jó: szinte árad
s csordul Észak, Dél, Kelet és Nyugat.
Soha egyedül, mindig egyedül.
Kereslek, várlak, reménytelenül,
de a vágy az emléknek is örül,
körém fest, rácsnak, édes árnyalak:
minden a régi! ... De hogy mégse vagy,
és hogy mindenütt, a szív beleszakad. (53.)

Itt is érezzük a tárgyak közt a nő valamiféle jelenlétét: minden dolognak a hozzá fűződő egykori kapcsolat ad értelmet, funkciót (itt a tó, a pad – itt vártál; a nádas – ezt jártuk; itt a szobád – itt az ágyad). Ezek a viszonzyszálak, kapcsolódások rajzolják ki a kedves üres körvonalait: „kere-tét”. A „rács”-motívum egy továbbvitele annak a metaforá-nak, ami a *Te meg a világ*-kötetbeli *Az egy álmai* című versben olvasható. Ott

az értelem szökik,
de magára festi gondosan
a látszat rácsait.

Ugyanígy látszataból, képzeletből festi maga köré az emlék-képet most is, vagy inkább láthatóvá teszi azokat a szálakat, azt a hálót, mely a dolgok között, Erzsike és Őközötte szövődtek ebben a kapcsolatban. Ezzel a viszonyrendszer-rel, kapcsolathálóval idézi meg a másik pólust, amivel a háló egybefűzi.

A halott új életre keltése meghaladja az emberi értelem, akarás, fantázia, költészet erejét. Az utolsó lehetőség a *túlvilági lény megidézése*, az „Itt s az Ott közti” szakadék átlépése. A test halála után van-e a léleknek tovább élete? – Szabó Lőrinc is felteszi a kérdést. Sokszor nevezi a nőt a szonettekben „édes kísértetnek”, valami érzékfeletti világ-ban élő, jelenvaló szellemi lénynek; aki itt van továbbra is az emberi közegben, de el nem érhető.

Folyton átlengsz gondolataimon,
mint könnyű szél, vagy mint az ibolya
ég váratlan villanó mosolya,
s néha már, mint egy édes hatalom
érintésétől, szívem s homlokom
nyugodni simúl. (34.)

Már meg sem idézlek,
mégis itt vagy (71.)

Egyfajta „anyagtalán kísértetnek” (47.) képzei őt, akinek van ereje, hatalma beavatkozni az emberi világba. Erre kéri az 56. szonettben:

légy te ma,
légy ma te tiltás: ne kövessen a
másik nő, – mint te, szeret és anya!

De a két világ közti átjárhatóság csak esetleges, a kapcsolat nem lehetséges. Mások a törvények, a még megőrzött sérülékeny kötelékek egyre gyengébbek; a végleges elvesztést semmi sem akadályozhatja meg.

Egy-egy dolog, amiről még beszéltünk,
megvalósul, s ez meg az elmarad:
tudsz róla, Halott: mégis egyre csak
távolodsz, a sok szörny, gond, melyben élünk,
velünk együtt sok drága szenvedésünk
elemészt. (66.)

A szimmetrikus, kiegyensúlyozott múltbeli szituációban a két ember kapcsolatának fontos eleme volt az „egymásban élés”, a „mily nagyon teremtjük egymást” (39.) gondolata. A nő halálával létrejött hiányt a költő éppen ezzel az egymást teremtő erővel igyekszik pótolni, felhasználva személyes emberi és költői erőit, eszközeit. Azonban az időbe való beavatkozás, a fantázia, akarát, az álom, a költészet, emlékezés és megidézés mind kudarcot vallanak. Nincs olyan erő, ami átléphetne a tükörvilág másik: látszatokból, illúziókból, érzékszalódásból épülő oldalára.

Ekkor új úton indul el a költő; megkísérli *felismerni, megtalálni* a halott új lényét, másfajta létezését a világ jelenségeiben. A tárgyak – amint láttuk – magukon viselik a múlt nyomait, a költő számára annyiban léteznek, amennyiben Erzsébethez kötődtek. Az idő múlásában csak ezek a vonatkozások jelentenek – viszonylagos – stabilitást:

kihűlt a csók, mely nagy nyarunkra gyúlt,
csak agyamban szikrázik még a mult.
De, vér és hús, én se vagyok menedéked:
vér s hús voltál! S jaj, túléli meséd
egy tűd... szalagod... egy ceruzavég! (32.)

Ahogy megfigyeltük azt a törekvést, hogy *a világmindenségben feloldva* lényét találjon rá újból a költő, úgy most ennek a gondolatnak a párjával kerültünk szembe: itt nem a végtelen, a mindenség hordozza, hanem az apró tárgyak, elemek, mozaikdarabok; amikből az összeáll. Az *Egyéb nem* című versben ezt fogalmazza meg Szabó Lőrinc, de olyan módon, hogy egyben egy következő lehetőséget is felcsillant a nő új lényének megragadására:

Minthogy belőle egyéb nem maradt,
szeretem, ami körülötte volt,
a kis párnát, melyre feje hajolt,
karperecét, elárvult tárgyakat,
a kulcsot, mely hozzá vitt, távolabb
erdőket, városokat, úti port,
amit együtt vertünk fel, a mosolyt,
mely szívéből a szemébe szaladt,
mikor festették: – nem pótolja, de
az egész világ tele van vele
s most tudom csak igazán, mennyire,
ég s föld s minden őhozzá kapcsolat:
szeretnem kell gondolataimat,
minthogy belőle egyéb nem maradt. (95.)

Az utolsó sorok jelzik azt az új, a valósággal párhuzamos,
zárt belső világot, amelyben fellelni véli az elvesztett
szeretőt:

Csak tükröd őriz, tükröd, én, a lélek,
tükör, melyből kirepültek a képek,
bolond tükör, mely azt hiszi, hogy éltet! (7.)

Persze rögtön itt van a másik, külső oldal, a realitás.
Nyilvánvaló, hogy a tükör-játék nem más, mint „öncsalás, az
élet maradéka”; mégis ez a motívum nagyon fontos lesz a
szonettekben, Szabó Lőrinc szinte hálót sző belőle – a „két
halántéka közti” világban megkísérli rekonstruálni az
„együtt-élés” rendjét, harmóniáját.

Agyam belseje lett egész világod,
mint rab csillagra, figyelek reád:
gondolatom tükrös csövein át (47.)

Újra megjelennek a rácsok, ezeket azonban nem a tudat festi maga köré látszathból vagy képzeletből: ezek a „valóság rácsai”, a koponya-rácsok, melyek – hiába néz a „fénytengek mögé”, a csillagra – mindig a realitás, az anyagvilág törvényeire figyelmeztetik és bezárják. „Világtükör szíve” (51.) ezért értékeli kudarcnak a próbálkozást:

Ami vagy,
mind csak agyam tükörjátéka már (20.)

Ha már a tudat, az értelem sem képes tenni semmit, hogy feloldva a hiányt megszüntesse a férfi kétségeit, előáll az önvád; a költőt gyötri a felelősség tudata, a lelkiismeret: sem a múltban nem volt képes igazán vállalni őt, sem a halál pusztító erejétől nem tudja megvédeni. Figyelme maga felé, maga ellen fordul:

jajaim szüntelen
visszhangzottak benned is, kedvesem,
teher voltam csak ezer terheden,
gyáva, én kit került a hit, a tett:
elpazaroltam édességedet,
minden keserű most már, nélküled! (37.)

A visszafordíthatatlanság, a halál véglegességének felismerése olyan momentum ezekben a szonettekben, mely az *elfogadás, belenyugvás* irányába mozdítja tovább a férfit.

feléd, eljátszott szerelmem
minden mulasztásom jóvátehetetlen (37.)

Ennek a szálnak érzelmi összetevőjeként jelenik meg a „fájdalom és sóvárgás” (39.) a versekben. A halál egyszerre oka a fájdalomnak és útja is más fájdalmak kifejeződésének, így a halállal egy pozitív mozzanat, a „gazdagítás” képe is együtt jár:

benned jajdul, ami fáj, ami zaklat [...]
sok más kín szóló szája vagy (86.)

A versek e kései csoportjában éppen a *fájdalom*, a férfinak kedvesére irányuló érzése helyettesíti annak valóságos vagy képzelt jelenlétét.

Valami selyem,
valami hűvösség a szívemen,
valami béke vagy más: alig érzem
fájónak ezt a fájdalmat [...]
akárhogy fájsz, vigasz, hogy te fájsz. (96.)

„Valami selyem” ez a fájdalom, gyógyír, mely éppúgy körülvesz, óv, kényeztet (most szelíden), mint a „nagy robbanások” idején, mikor a szenvedély

kapuidat keresve hirtelen
érezte, hogy már beléd hatol
szíved felé, oly hús-barlangon át,
melynek selymét csak jelezte a szád,
őrijtő selymét, selyemcsók-falát (70.)

Így lesz a fájdalom pótlás, megnyugtató teljesség. Elfogadja a hiányt, az aszimmetriát, sőt felismeri: éppen ez a hiány és a nyomában járó fájdalom töltheti be a kizökkent világminőségben a nő helyét:

hiányoddal vagy jelen: a szegényebb
világ fájóbb, de több lett [...]
Gondolatom tükrét csiszolta ki
halálod? A szívét? Valami
új ízt termel [...]
az gazdagítja koldus kínomat. (46.)

Ebben az összefüggésben *a hiány önálló létező lesz*, mely tartalmaz „anyagként”, tárgyként kitölti a keletkezett űrt. Éppen akkora erőt képvisel, mint az elvesztett kedves, pontosan betölti az ő helyét; tehát annak tökéletes tükörképe: a *volt* átfordulása a *nincs*-be. A legnagyobb *nincs* lesz tehát a *van*: a semmi így lesz „erős [...], kincs, a veszteség mutatja, mily nagy!” (27.) A pozitív hiány éppúgy karakteres, mint az ember; arca van. Ezért szólíthatja meg Szabó Lőrinc:

Erősebben vagy, amióta nem vagy,
[...] Végtelen vagy
végtelen hiány, hívó, üldöző.

Ismét belép ezzel a halál gazdagító, teremő erejének gondolata – nemcsak pusztít, alkot is; vagy inkább átminősíti, átlényegíti a létezőt. A hiány egzisztenciaként való felismerése nyilvánvalóvá teszi: a kedves ebben a világban hiányként él tovább, más formában nem létezhet. Ha a férfi teljes valójában akar vele együtt lenni, neki kell elhagyni az

emberi létet. Ez a gondolat először a kötet első verseiben figyelhető meg, ahol a döbbenet, a hirtelen elárulás érzése nyomán felmerül a „velehalás” képe: részben a már vizsgált versekben, megtörtént eseményként („magaddal vitted érzéseimet”), részben a halálvágy motívumával, jövőbeli, óhajtott történésként („kell nekem még sírodba csukódnom”). A kötet második felében a férfi halála is realitásként, óhajtott megnyugvasként fogalmazódik meg. Ezt a gondolatot jelzi például az „öreg vagyok, bennem is mennyi gyász van!” (79.) sor, és ugyanerre vonatkozik a „társad leszek, mielőtt elsíratlak?” kétsége is (83.) A halál gondolatával egyben új közösséget is vállal Erzsébettel, talán az életében elmaradt vállalásért kárpótlásul:

s ha menned kéne, vissza, s a kezed
foghatnám, mennék, bárhová, veled,
boldogabban, mint élni nélküled. (74.)

A halálba való átlépésben aktív cselekvővé lesz az ittmaradt, egyedül maradt, a történetet elszenvedő fél. Ez már egy őszinte, emberi megoldás lenne, nem illúzió, a fantázia terméke. Hogy mégsem következik be: az életösztön erősebb, ideköti a „Harmadik”, a feleség, az élet:

szeretnék élni. Miért? Majd megtudom.
Meg kell ismernem minden emberit,
ha üdvözít, ha pokolra taszít,
s rád gondolnom olyan jól esik! (34.)

– ez a motívum a kezdetektől jelen van a kötetben! Biztos pont a továbbélésben a halott nő ereje, ehhez folyamodik az

elő is: „Drágám, adj erőt, / kibírni, ami maradt, a jövőt...” (23.) Ez pedig már egy újfajta magatartás megnyilvánulása: az elfogadásé, belenyugvásé, melytől nem idegen a *felejtés* sem. Ezzel a gondolattal zárul a kötet.

Idáig jutottunk a hagyomány útján járva. Ám arról a különös jelenségről, mely a kötet utolsó verseiben bontakozik ki, – sőt talán már korábban megelőlegezi magát! – semmit sem tudtunk meg. Pedig Szabó Lőrinc az önmagával folytatott hosszú dialógus végére olyan megoldást talál, mely nem e párbeszédben végigpróbált megoldási kísérletek közül való, sőt nem is illeszthető be ezek sorába, lévén egészen más természetű. Kilép abból a kontextusból, melyet az előző fejezetben megvizsgáltunk, és a halál paradoxonát úgy oldja fel, hogy verseiben új létezőt terem: a vers maga kilép a szövegből, elszakad szerzőjétől, az olvasónak is épp csak megmutatja magát, aztán önálló életet kezd.

Most kell valami új eszközhöz, értelmezési rendszerhez folyamodnunk: a költőt és versét követve egy új paradigmába belépünk.

3. „A műalkotás létezővé”, a szó tetté válik

„A vers anyaga a nyelv. Mit jelent ez? Hogy a nyelv ellenében kell megvalósulnia, a nyelv konvencionális jelentése ellenében kell kimondania valamiképpen az egyszerűt. Bergson azt tanítja, hogy az alászálló anyag ellenében ható életlendület szervezője az organikus világnak. A vers lényegében ellentétes anyagával, a nyelvvel, s mégis egyedül általa, vagy pontosabban: ellenére tud csak megszületni [...] A jó vers mindenkor diadal, győzelem, a teremtő eleven élet győzelme az élettelen ellenálláson.”¹² Ezek a Pilinszky Jánostól

származó gondolatok egy költő (tehát az irodalmat *művelő* ember) filozófiáját fogalmazzák meg arról, amit a versolvasó, gondolkodó (tehát irodalommal *foglalkozó*) ember az alkotás önálló életre kelésének,¹³ a szerző és műve különválásának nevez: a szöveg kiszakad a versszituációból, már nem azonos a költővel, nem annak „hangja” többé – sokkal inkább valamiféle tárgyiasult, önállóvá vált „terméke” a gondolkodásnak, emlékezésnek, akaratnak, beszédnek, cselekvésnek. Önálló létező.

Egy harmadik, ám Pilinszky által akaratlanul is sugalmazott megközelítés szempontjait képviseli a nyelvészet, a nyelvtudomány. Az ötvenes években John L. Austin által körvonalazott és mások – többek között John R. Searle – által később továbbvitt „beszédaktus-elmélet” jelentheti számunkra azt az eszközt, mellyel empirikussá tehető a kötet *Utóhangjában* megsejtett jelenség. Elgondolásuk szerint a szavak és tettek világának éles, merev elválasztása nem felel meg azok valóságos természetének: a két halmaz között sokkal inkább egy laza, átjárható és átfedéseket is megengedő „szaggatott (és csupán jelzőfunkciójú) vonal” húzható. A beszéd egységei, a szavak nem a tettekkel állnak szemben: ezt az oppozíciót a performatív és konstatív kifejezések ellentétpárja váltja fel. Pléh Csaba adaptációjában: „Szavak és tettek szembenállása helyett a szavak minden használata tette válik.”¹⁴ A hagyományosnak tekinthető, a világ leírására irányuló konstatív kifejezéseknél többre képesek a performatívumok: ezek pusztán kimondása cselekvés. Ebben az értelemben a kimondott szó önálló létező, kimondójától elszakadt, következményeket vonzó, kiváltó TETT, jelenség lesz.

Szó helyett
választásod meggyőző tett lehet
[...]
ki ártott neki, ha szóban, ha tettben, (112.)

Ezek a sorok arról tanúskodnak, hogy maga Szabó Lőrinc is eljutott ekkorra – nem tudhatni, milyen összefüggésben – a vizsgált kettősség érzékeléséig. Olyan ez, mintha öntudatlanul filozófiailag is megindokolná ezen – és néhány a kötetben ez után következő – versének tett-értékét. Ezidáig a kötet versei leginkább szövegként léteztek: egyes szám első személyű monológ, esetleg fiktív párbeszéd vagy személytelen, külső szempontú leírás-elbeszélés formájában, tehát különböző nézőpontokból megszólalva a költő emlékeket idézett, gondolatait, érzéseit, fantáziáit írta le SZÓBAN, szavakkal.

A 112. szonett egy újfajta költői magatartás kezdetét jelzi. A vers maga az egykor volt kapcsolat „mérlegre” tételének metaforájára épül, tehát egyfajta gesztus, cselekedet:

Mérlegen

Képzeld bele minden bűnt – megbocsátod?
Kár sírni másképp: csak önzésedet
s hiúságodat gyötri a szíved,
mely gyönyörre, zavartalanra vágott.
Tedd hát mérlegre az egész világot:
az, vagy ő – melyik kéne? Szó helyett
választásod meggyőző tett lehet:
vállalnád vele rögtön halálod?!...

– Nem tudom! – sírok föl. – De egyre jobban
fáj, amit még az élők okoztam,
titkos részem a hallgató titokban:
ki ártott neki, ha szóban, ha tettben,
verje meg, ha van, verje meg az Isten;
s ha én, verjen meg százszor jobban engem!

Az általam kiemelt utolsó sorokat a köznyelv az „átok” névvel illeti. Azaz: transzcendens hatalom segítségül hívása egy személy megbüntetésére, elpusztítására; nem pusztán szóban, hanem tettel, a kérés gesztusával. Azzal, hogy a férfi az utolsó előtti sorban csak implicite, az utolsóban pedig nyíltan is a saját fejére hív átkot, a beszédaktusok egy olyan fajtáját hajtja végre, mely az austini tipológia¹⁵ szerint a *végrehajtók* csoportjába tartozik. „A végrehajtók a cselekvés egyfajta lefolyása mellett vagy ellen hozott döntés. Döntés arról, hogy valaminek így kell lennie, ami eltér attól az ítélettől, hogy valami így van: kiállás amellett, hogy így kell lennie, ellentétben azzal a becsléssel, hogy így van.”¹⁶ Az elítélés és utasítás éppúgy idetartozik, mint az átok vagy az ima. Ez utóbbira is találunk példát a kötetzáró versek között. Pontosítva: van még egy vers az *Utóhangban*, amely vizsgálható a beszédaktus-elmélet módszereivel, ez pedig a 199. (utolsó előtti), *Úgy legyen* című szonett.

Felcsapó hit, láng. Omlás, rémület.
Fagyott rózsafák a sírod felett.
Jó? Rossz? Közöd már semmihez soha.
Ragyogjon körül fájó glória!
Az! Dicsfény! Az! Emberi s köznap.
Láthatatlan és mégis ünnepi.

Hat éve nem vagy. De légy! Akarom!
Végső búcsúm a végső hatalom.
Két új rózsatő a sírod felett.
Jó s rossz most zárja könyvbe a neved.
Te se halsz meg egészen! Kétezer
évig mindig lesz, aki rád figyel:
férfi sóváran, asszony irigyen –
örök vágy őriz... Ámen! Úgy legyen!

Az ima-formát éppúgy, mint az átkot azonosító szövegrészt a versek utolsó soraiban, zárlatában találhatjuk meg. Ezek a zárósortok olyan illokúciós erővel (azaz a valami mondáskor végrehajtott aktus, cselekvés konstruáló erejével) bírnak, mely az előzőektől nem, vagy alig különböző versrészekből egészen más típusú szövegeket teremt. A szavak tettértékűvé válása egyben el is távolítja ezeket a szövegeket írójuktól, személytelenné és általánossá teszi őket. Ezt éppen azon konvencionális nyelvi fordulatok révén képes megtenni, melyek az átok, ima nyelvi azonosítói. A speciálisabb, ünnepibb nyelvhasználat mellett itt a „verje meg, ha van, verje meg az Isten; / s ha én, verjen meg százszor jobban engem!”; „Ámen! Úgy legyen!” fordulatokra kell gondolnunk. A két vizsgált beszédaktus tartalmi egymásutánjának, sorrendjének is van jelentősége: Önmaga átkozása után a Másik áldása, a pusztító átok után az áldó ima. A két pólus, a két ember számára kért transzcendens cselekedet megjelölése után következik a kötetzáró vers, amely kettős szempontból is a két másik vizsgált verset viszi szintézisre. A 120. szonett azt az eseményt örökíti meg, amikor a költő – mint egy lezáró, feloldozó gesztus – a gyászév letelte után bronzplaketten örökítteti meg kedvese arcvonásait.

A gesztusok, tett értékű szavak után íme: egy valódi tettet idéz a vers.

Itt a bronz, a profil... Ki létrehívta,
nem látta élve: mesteri kezét
szívem keze vezette s régi kép

Ezt a képet továbbrajzolva maga a vers válik tetté és egyben e tett eredményeként tárggyá, dologgá, személlyé:

Itt az érc; s te, *aere perennius*,
versem, ki csillagfénykoszorús
gyászodban már-már mosolyogni tudsz,
túléled őt!

A záróvers így lesz az egész kötet dialógusának megszenvedett, sok kín árán megtermett gyümölcsévé. A hiány érzése, az újjáteremtés kudarca, a kétségek, belső harcok eredménye ez a konszenzus; kiegyezés az élettel, a halál elfogadása:

...Neki azonban... minden... egyremegy.

3.1. Visszapillantás

Mindezek ismeretében most érdemes egy pillantást vetnünk a kötet egészére; és röviden végiggondolni azt, hogyan jutott el a költő a klasszikus hagyomány nyomvonalán elindulva a későbbi modern nyelvfilozófia eredményeinek közelébe.

Az elemzésből talán úgy tűnhet, hogy a hagyományos gondolkodási sémákból való kilépés egyik pillanatról („egyik versről”) a másikra történt meg. Azonban ha jobban

megvizsgálunk néhány képet, motívumot *A huszonhatodik év* középső részében, felfedezhetjük a vers önállóvá válásának lépéseit, egy új értelmezési rendszer első próbálkozásait.

Az egyik ilyen kép a sírba záródás motívuma. A „Sírodat zárják rám a zárai” (5.) sor, vagy a 10. szonett részlete:

sírodba, magamba csukódom
[...] de semmi dolgom
a földön: csak tenálad vagyok otthon:
kell énnekem még sírodba csukódnom?! (10.)

felidéznek egy másik, a boldog beteljesülés szimmetriavilágára utaló képet:

kapuidat keresve hirtelen
érezte, hogy már beléd hatol
szíved felé, oly hús-barlangon át,
melynek selymét csak jelezte a szád,
őrijtő selymét, selyemcsók-falát (70.)

A képek szemantikai hasonlósága szembetűnő. Ugyanaz a látvány, ugyanazok a benyomások rajzolják meg a szerelmes együttlét és a halál, a koporsóba zárás körvonalait. Akkor tehát, amikor a verseskötet középső részében a költő a végérvényes pusztulásból kivezető utakat keresi, maguk a versek megjelenítenek, implikálnak egy korábbi, a jelenvalóval ellentétes – annak tükörképét adó – gondolatot. A versek öntörvénye a költői szándéktól függetlenül, annak ellenében nyilvánul meg. Ez a jelenség újabb adalékot szolgáltat a tükör-képek értelmezéséhez. Az említett szonett

tekben a költői szándék mellett, azzal szemben jelen van egy „tükörkép”, a jelenségek másik oldala. A két jelentés – itt a szeretkezés és a halál – folytonosan egymásba játszik, egymást idézi fel végig a versek során át.

A tükör mint modus tehát nem más, mint a vers önálló életre kelésének eszköze. Ez a tendencia lép a poétikai síkról a nyelv síkjára a kötet *Utóhang*­jában, és válik empiri­kusan vizsgálhatóvá.

4. A huszonhatodik év jelentősége

Az a gondolkodásbeli fordulat, melynek következtében a hagyományos fogalmi rendszerből kilépve a költő egy egészen új kontextusban tudja feloldani a halál elfogadhatatlanságának paradoxonát, Szabó Lőrinc életében egybeesik egy olyan költői megújulással, mely a dialogicitás, „többnézőpontúság”, a „mű önálló létezése” fogalmakkal jellemezhető, és amely századunk húszas éveinek költészetbeli szemléletváltozásának, paradigmaváltásának folyamatába illeszkedik.

A huszonhatodik év tehát – nem metaforikusan, mint a kötet címe; hanem szó szerinti értelemben: az elsirató versek írásának éve(i) – Szabó Lőrinc költői pályájának egyik fordulópontja.

- 1 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = „de nem felelnek, úgy felelnek” *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1992 (JPTE Irodalomtudományi Füzetek), 48.
- 2 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc*, Gondolat, Bp., 1985, 256.
- 3 RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Bp., 1972, 159.
- 4 KABDEBÓ Lóránt, *i. m.*, 256.
- 5 KABDEBÓ Lóránt, *Adalékok a dialogikus poétikai paradigma előtörténetéhez*, Literatura, 1993, 43. jegyz., (kiem. tőlem).
- 6 BARÁNSZKY-JÓB László, *A huszonhatodik év világa* = *Élmény és gondolat*, Magvető, Bp., 1979, 158.
- 7 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Magvető, Bp., 1990, II. köt., 162.
- 8 Uo., 87.
- 9 Uo., 148.
- 10 Uo., 70.
- 11 Uo., 139.
- 12 PILINSZKY János, „A mű születése” = *A mélypont ünnepélye*, Szépirodalmi, Bp., 1984, I. köt., 30.
- 13 Itt KABDEBÓ Lóránt gondolatát idézem, melyre a dolgozat bevezetőjében már hivatkoztam.
- 14 PLÉH Csaba, Előszó, = AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Bp., 1990, 10.
- 15 Ítélezők; végrehajtók; elkötelezők; viselkedők; bemutatók = AUSTIN, John L., *i. m.*, 145.
- 16 Uo.

Tudod, hogy nincs bocsánat
(versértelmezés és motívumértelmezések)

Az 1937-es *Tudod, hogy nincs bocsánat* József Attila kései költészete egyik kulcsversének tekinthető, amely hordozza az utolsó évek több fontos motívumát (*bűn, férfi, Isten, halál, szerelem* stb.). A rendszerbe szerveződő, máshol is visszatérő motívumok révén e vers értelmezése egyrészt segíti a kései időszak megértését, másrészt viszont elemzésünkben folyamatosan figyelemmel kell lennünk a teljes kései költészetre, a motívumok minden előfordulására. Németh G. Béla utal a vers egyik fontos költői eszközére, a szilenciumokra.¹ Valóban, az egész versre jellemző bizonyos elhallgatás; az olvasóban hiányérzet keletkezik (ami az esztétikai hatás egyik forrása is), erőfeszítést kell tennie, hogy összekösse a vers különböző mozzanatait, állításait. (Gondoljunk csak az első néhány sorra!) A kapcsolat egy módon teremthető meg, a költemény egy módon válik értelmezhetővé: ha az önmagukban és egyes előfordulásaikban csak nagyon részlegesen, sőt felületesen elemezhető motívumokat rendszerben látjuk, és nem csak e versben vesszük szemügyre. Azt állítjuk tehát, hogy a *Tudod, hogy nincs bocsánat* (csakúgy, mint József Attila többi verse) magában aligha értelmezhető, mert motívumai révén gyakorlatilag az egész kései költészetet magába sűríti.

Így van ez a *férfi (felhőtt)* motívummal is. Egyetértünk Németh G. Bélával, aki a vers „alapmondatának” a „*Légy, ami lennél: férfi*” önfelszólítást tartja.² Indokolja ezt e mondat rejtvény-jellege, eltérése a köznyelv grammatikájától is. Látni fogjuk, valóban e mondatból nő ki a vers. A 3. sor igen nagy mértékben elüt az előzőktől és általában is a vers meglehetősen szabályos jambikus verselésétől. A sor trocheussal kezdődik; ezen a helyen különösen érzékletes az eltérés a verseléstől. Kiemeli a sort a kettőspont után következő hosszú (a versben leghosszabb) szünet is, amely egy jambust vág ketté, méghozzá olyan mértékben, hogy jobban összetartozónak érezheti az olvasó a sor utolsó két szótagját, ami így trocheust ad ki. Ez a vers legkevésbé gördülékeny, (szó szerint is) legnehezebben kimondható mondata. A sor végén (a többi 3. sorhoz hasonlóan) nincs rím.³ Mindenképpen szükségesnek látszik tehát a *férfi (felhőtt)* motívum vizsgálata.

Ez előtt azonban fontos utalni arra, hogy József Attila kései költészetében két, egymással ellentétes, különböző motívumrendszerrel rendelkező vonulatot különítünk el.⁴ Az egyikben megjelenő motívum értelmezése így nem vonatkoztatható a másik vonulatra. Megtaláljuk a *férfi* motívumot (pontosabban találunk egy másik *férfi* motívumot) az „optimistább”, a jövőben bízó – általunk *A Dunánál*-ról elnevezett – vonulatban is. Idézhetnénk a *Hazámat*:

S a gondra bátor, okos férfit,
ki védte menthetlen honát
mint állatot terelni értik,

De még világosabb a motívum jelentése a *Levegőt!* című versben.

Felnőttem már. Szaporodik fogamban
az idegen anyag,
mint szivemben a halál. De jogom van
és lélek vagy agyag
még nem vagyok s nem oly becses az irhám,
hogy érett fővel szótlanul kibírnám,
ha nem vagyok szabad!

Hasonlóan idézhetnénk a *Majd emlékezni jó lesz*t. Abban az értelemben szerepel itt a motívum, ahogy a szakirodalom elemezni szokta: a *férfi* a saját egyéni sorsát nem néző, bátor és tiszta, a közösségért és szabadságért tenni akaró ember motívuma.⁵ Úgy tűnik, más a motívum jelentése a *Tudod, hogy nincs bocsánat*ban és a *Kiáltozás*-vonulat más verseiben is. Feltűnő, hogy a motívum (szinte) mindig a *gyermek* ellentétéként jelenik meg. Néha úgy találkozunk vele, hogy a hiányát, a gyermeki lét uralkodó voltát jelzi a költő; így szerepel a *Nagyon fáj*, a *Mint a mezőn*, valamint a *Gyermekké tettél* című versekben:

Gyermekké tettél. Hiába növesztett
harminc csikorgó télen át a kín.
Nem tudok járni s nem ülhetek veszteg.
Hozzád vonszolnak, löknek tagjaim.

A motívumnak e megjelenései a *férfi*-volt hiányát jelenítik meg, meghatározását nem adják. Annál inkább definíció-szerű viszont az *Eszmélet* X. szakasza:

Az meglett ember, akinek
szívében nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg,
ki nem istene és nem papja
se magának, sem senkinek.

Nem értünk egyet Bókay Antallal, aki így értelmezi e szakaszt: „Megfogalmazódott [...] az embereszmény, az értelmes élet lehetőségének képe. Az autonóm lény önmagából bontja ki emberségét, de nem reked meg saját lényében, hanem túllép egyediségén, értelmet adva életének, eljut személyiségének magáértvalóságához, a nem-beli öntudat fokára.”⁶

Sokkal közelebb van saját értelmezésünkhöz Szabolcsi Miklósé: „S valóban a „felnőtt”-volt, az egyenes, kemény, mindennel leszámolt ember képe bontakozik ki, – olyan emberé, aki független és aki leszámolt mindennel, amilyen a költő, a mozgalmi ember, a felnőtt, a harcos, aktív – vagy amilyené válni akarna. Bizonyos: ez az emberkép egyoldalú, – ez az ideál némileg önmaga belső hajlamai ellen van kiélezve, és feltétlen felnőttisége – kétségbeesésből is született, és ez a keménység kissé embertelen is már.”⁷

Az *Eszmélethez* nagyon hasonló, de a *gyermekkel* élesen szembeállított módon jelenik meg a motívum az *...aki szeretni gyáva* vagyban:

a gyermek rimánkodhat, hogy szeressék,
én nem tehetem; elpusztítalak.

Én férfi vagyok, nemes és konok,
nincs vigaszom s nem erényem a bánat.

Itt nagyon világosan látszik a két vonulat *férfi* motívumainak különbsége. A Levegőt *férfia* szájából aligha hangozhatna el az „elpusztítalak” kegyetlen kijelentése. Az itt megjelenő, vagy inkább ideálként maga elé állított *férfi* valóban embertelen, a végletekig büszke. A motívum időnként látszólag mintha éppen az ellentétéhez (a *gyermek*hez) kerülne közel. Hasonlónak tűnhet az előző idézethez a [*Ha nem szorítsz...*] vége:

Én úgy szeretlek, mint a gyermek
s épp olyan kegyetlen vagyok:
hol fényben fürdesz, azt a termet
elsötétítem – meghalok.

Valójában a kifelé megnyilvánuló kegyetlenség nem sajátja a *gyermek*nek, a sajátmaga veszélyeztetése viszont gyakran. A *férfi* agressziója másra, a *gyermek*é magára irányul, s ez nagy különbség. Említettük már, hogy a *férfi* inkább ideál, mintsem valós magatartás. Felvenni *akart* szerep, amelyet azonban az előbb idézett *...aki szeretni gyáva* vagyban felvenni *nem sikerül* („Már elrebbent a férfias szemérem...”).

Sikerül-e vajon a *Tudod, hogy nincs bocsánatban?* És a másik fontos kérdés, hogy mi célból vagy mi ellen szükséges ez a szerep a költő számára.

A vers folyamatosan, lineárisan bontja ki a *férfi* és az *ő* világának képét. Az önfelszólító alapmondat előtti két sorban a költői én megállapít, illetve tudatosítani akar magában egy tényt („Tudod, hogy nincs bocsánat”), majd ebből következtet a saját viselkedésére nézve: (megértően bár, de) elítéli a múltban követettet („hiába hát a bánat”), majd ezután szólít fel a követendő magatartásra. A következő három sor (a második versszak közepéig) a két előbbi közlés valamelyikének a megerősítése, ismétlése, variálása: tényt állapít meg (a 4–5. sor), a múltban követett magatartást vet el (a 6. sor). A következő két sor újra a „helyes” viselkedésre buzdít, annak ha nem is teljes, de részleges („legalább azt köszönjed”) követését írja elő. Már ebből az első (szinte csupán grammatikai) megközelítésből világos, hogy a költői én által önmaga számára kijelölt *férfi* szerep a *bűn*, a bocsánat problémájából következik. Mielőtt azonban erről a kikerülhetetlenül fontos kérdésről beszélünk, megpróbáljuk pontosítani a *férfi* motívum jelentését a harmadik és negyedik versszak segítségével.⁸

A harmadik versszak csupa tagadás: az elvetett, a *férfi* számára nem járható magatartásokat sorolja. Hasonló ez az *Eszmélet* VI., és idézett X. versszakához. A következő szakasz viszont már némiképp a szerep pozitív meghatározását is célozza. Ez a rész („a titkokat ne lesd meg”) ⁹ emlékeztet az ugyancsak önmegszólító [*Karóval jöttél...*] *bolond* motívumára.¹⁰

A *bolond*hoz nagyon hasonló a kései költészet – versünkben is megjelenő – *bánat* motívuma,¹¹ amely itt is ellentmond a *férfi*-voltnak, mint az idézett ...*aki szeretni gyáva* vagyban. A *gyermek* tulajdonsága ez. A *bánat* (akárcsak a

bolond) szorosan kapcsolódik a *[Talán eltűnök birtelen...]* önpusztító tudásvágyához:

Már bimbós gyermek-testemet
szem-maró füstön szárítottam.
Bánat szedi szét eszemet,
ha megtudom, mire jutottam.

Korán vájta belém fogát
a vágy, mely idegenbe tévedt.

Az erkölcsiség is kapcsolódik a motívumhoz helyenként. A *bánat*, a sírás az erkölcsiségre törekvő ember (a *gyermek*) magatartásának, erénynek tűnik.¹²

Mint láttuk, a *felnőtt*-volttal szemben áll ez a magatartás. De nem mindenhol olyan mereven, mint az eddig idézett versekben. Utalhatunk a *Mint a mezőn...* egyik helyére („férfi létemre sírni kezdtem”) vagy a *Kirakják a fátra*. A *bánat*, a sírás itt is ellentmond a *férfi*-voltnak, de ez utóbbi nem valósul meg (nem tud megvalósulni?) az *Eszmélet*ben (és máshol) látott tiszta és kegyetlen formájában. Ennek még jelentősége lesz a későbbiek során.

Mit ajánl a *bolondság* és a *bánat* ellen József Attila? A *férfi* szerepét. Különös módon a „Légy ... férfi” felszólítás ugyanúgy a *bolondság* veszélye elleni védekezés, mint a teljesíthetetlen (tudatosan a tudatlanságra törekvő!) „Légy ostoba! parancsa:

Légy ostoba. Ne félj. A szép szabadság
csak ostobaság. Eszméink között
rabon ugrálunk, mint az üldözött
majom, ki tépi ketrecének rácsát.

(*Légy ostoba*)

A két felszólítás között azonban különbség is van. Az *ostoba* a tudás *előtti* állapotra, a korábban vallott értékek elfelejtésére („A szép szabadság / csak ostobaság” stb.) törekszik. A *férfi*-szerep helyességéről azonban a költői én a *gyermekes* tudásvágy keserű tapasztalatainak birtokában akarja meggyőzni magát. A *férfinak* (pontosabban a *férfi*-jelöltnek) éppen tudása („Tudod, hogy nincs bocsánat,” „Hogy bizonyosság vagy erre, / legalább azt köszönjed.”) és emlékezete („Emlékezz, hogy hörögtél” stb.) révén kell belátnia a *férfi* szerep helyességét, amelyet a mindent tudás *utáni* állapot büszkesége és kiábrándultsága jellemez. Hasonló tehetetlenség, a világban való feladatnélküliség, társnélküliség, elfogadás jellemzi az *ostobát* is, a *férfit* is; külső megnyilvánulásaikban nem sok különbség fedezhető fel köztük.

Úgy tűnhetne, mintha valamilyen közösségi érzés fejeződne ki a 4. versszak utolsó soraiban („S ezt az emberiséget, / hisz ember vagy, ne vedd meg”). Az előző versszak végén, és még egyértelműbben e versszak első sorában cáfolta a költői én e magatartás járható voltát. Ez is inkább az adott helyzetbe (az ember bocsánat nélküli helyzetébe) való beletörődést sugallja (még a megvetés is fölösleges!). Nem ütött volna el azonban a megismert *férfi*-képtől az az ellentétes megoldás sem, amely a 16. sor változata volt: „magaddal együtt vedd meg”. Ezzel szembeállítva a vers

végső szövegét az látszik, hogy a *férfi*-volt nem feltétlenül, nem minden esetben hordoz kegyetlen vonásokat.¹³ Nem ez a szerep célja. Kapcsolódik ez ahhoz, amit a *Mint a mezőn*... kapcsán elmondtunk.

Néhány, a versben és a vers háttérében levő motívum elemzésére törekedtünk eddig. Hiányosnak érezzük ezt az értelmezést. Az alapkérdés ez: Miért kell *férfivá* válni? Milyen titkok felfedezése a *bánat*, a *bolondság* oka? Végső soron miért íródott meg a vers? Ha egy mondatlall kellene válaszolnunk, a versből idéznénk a következő, súlyos spon-deusokkal nyomatékosított kijelentést:

A bűn az nem lesz könnyebb,

A *bűn* tehát a végső ok. Itt csak röviden utalunk a motívumra.¹⁴ Shakespeare *Lear király*ának egyik fontos szava a *bolond*. Így beszél az őrülés felé tartó, magát gyakran „bolond”-nak nevező Lear:

Ó, éellenem

Többet vétettek, mint én mások ellen.¹⁵

Ebbe az igazságtalanságba (*bűn* és büntetés elszakadásába, aránytalanságába) látott bele Lear, ez *bolondság*ának az oka.¹⁶ Ez fenyegeti tehát az „erkölcs bolondja”-it. Ez fenyegette József Attilát is, aki ártatlannak tudta magát, miközben állandóan úgy érezte, büntetik. A paradoxon feloldhatatlannak látszott:

mért nincs bűnöm, ha van.

A bűn [II.]

És verje bosszúd vagy kegyed
belém: a büntelenség vétek!
Hisz hogy ily ártatlan legyek,
az a pokolnál jobban éget.
(*Bukj föl az árból*)

A *bűnkeresés* sem segített, hiába vádolta magát igaztalanul. Itt érthetjük meg az 5. versszakot:

Hamis tanúvá lettél
saját igaz pörödnél.

A következő versszakban újra találkozunk a motívummal. A *bűn* problémáját megoldani kívánó, ugyancsak sikertelen, *istenkeresést*¹⁷ idézi fel az első két sor. A kozmikus méretű hiánnyal szemben csupán az ironizált, jelentéktelen pszichoanalitikus *bűn* áll,¹⁸ amely nem képes eloszlatni az ártatlanság kínzó tudatát:

S romlott kölkökre leltél
pszichoanalízisben

Az enjambement révén egy pillanatig azt hiheti az olvasó, hogy valóban romlott kölkökben lelt legalább társakra a költő (ami persze már magában igen nagy csalódás az *istenkeresés*hez képest), csak a következő sorban tudja meg, hogy nem valódi megtalálásról van szó.

S ott van a 7. versszak kínzó bizonytalansága, alliterációval, sőt szóismétléssel kiemelt fájdalma: a világ nem ismeri el az ártatlanságomat („soha, soha senki / nem mondta, hogy te jó vagy”¹⁹), minden a bűnösségemet bizonyítja. Ezután

természetesen a következő versszak ön magát és „szeretteit” vádoló gesztusa. A *Kései siratót* idézhetjük:

Nagyobb szélhámos vagy, mint bármelyik nő,
ki csal és hiteget!
Suttyomban elhagytad szerelemeidből
jajongva szült, eleven hitedet.

.....
Kit anya szült, az mind csalódik végül,
vagy így, vagy úgy, hogy maga próbál csalni.
Ha küzd, hát abba, ha pedig kibékül,
ebbe fog belehalni.

A *szeretet*, a *szerelem* sem adott menedéket a *bűnösség* elől. A nyolcadik versszak vádja²⁰ („csaltál . . .”) üresen cseng a *bűn* motívum ismeretében. Itt visszatérhetünk Lear *bűnösségére*. Meglepő módon, ő is elmondhatná azt, ami idáig elhangzott, lehetne mindez az ő monológja. Helyzete azonban mégsem azonos József Attiláéval. Lear valóban *bűnös*, valóban csalt, valóban igazságtalan volt. Legfeljebb a *büntetés* mértékével lehet baja és ha halványan is, de ott van a dráma mögött az isteni igazságszolgáltatás reménye.²¹ Lear *tragikus hős*, József Attila *túl van* a tragikum lehetőségén: a világ, amelyben él abszurd; erkölcs és igazságszolgáltatás nélküli világ.

Azt mondtuk (és mondta már az 5. versszak, sőt talán a 3. versszak eleje is), hogy igaztalanul vádolja magát József Attila. De *bűnösnek* kell éreznie magát, és erre a vádra szüksége van, hogy végre tudja hajtani a halálos ítéletet magán. Bár ami történik – egy valószínűbb értelmezés szerint – nem is annyira ítélet, mint inkább a *férfi*-szerepből

következő konklúzió. A *férfi*-szerep jogosságát kívánta bizonyítani az eddigi utak (*bűnkeresés, istenkeresés, szerelem-szeretet*) járhatatlansága, s most levonja az alapmondatból („Légy, ami lennél: férfi”) adódó – spondeusokkal nyomatékossított – legfőbb következtetést:²²

Most hát a töltött fegyvert
szorítsd üres szivedhez.

Camus-t idézhetjük: „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság. Ha meg tudjuk ítélni, hogy érdemes-e leélni az életet, akkor választ is adtunk a filozófia alapkérdésére.”²³ [...] Mindent magyarázzatok meg nekem, vagy semmit! S az ész tehetetlen a szív jajkiáltásaival szemben. A szellem pedig, melyet ösztökél e felhívás, kutat, de lépten-nyomon csak ellentmondást és önellentmondást talál [...] Ha csak egyszer elmondhatnám: „ez világos”, akkor minden meg lenne mentve [...] Az ember, erőfeszítésének ezen a pontján az irracionálissal találja magát szemben. Érti magában boldogság- és igazságvágyát [*son désir de bonheur et de raison.*] Hívó szavára a világ esztelen csöndje a válasz: ebből az ellentétből születik az abszurd.”²⁴

Úgy tűnik, Camus-nél (legalábbis most idézett írását tekintve) a probléma nem erkölcsi, hanem pusztán ismeretelméleti gyökerű. (Ezért félrevezető kissé a magyar fordítás „igazságvágy” kifejezése.) Jellemzi ez József Attilát is („már nem fog kézen, amit megfogok”²⁵), de – tudjuk – ennek nála erkölcsi eredete van. E különbség ellenére is hasonló kérdés előtt áll Camus és József Attila. Mit tehet az ember, ha így gondolkodik: „Nem tudom, van-e a világnak önmagán túlmutató értelme. De azt tudom, hogy nem ismerhetem

meg ezt az értelmet. [...] Tudom továbbá, hogy képtelen vagyok összeegyeztetni a két bizonyosságot, abszolút és egységsszomjamat, valamint a világ racionális és ésszerű elvre való levezethetetlenségét.”²⁶

Camus nagyon pontosan leírja az ebben a helyzetben követhető magatartások két fajtáját, az őáltala és a *férfi* által választottat: „Az egyedül koherens filozófiai álláspontok egyike tehát a lázadás. Azaz az ember és a benne levő homály állandó szembesítése. A megvalósíthatatlan érthetőség követelése. [...] Itt látható, mennyire eltávolodik az abszurd gyakorlat az öngyilkosságtól. Az ember azt hinné, hogy a lázadást öngyilkosság követi. Tévedés. Mert nem ez a logikus végkifejlet. Hanem épp az ellentéte, hiszen az öngyilkosság beleegyezést feltételez. Az öngyilkosság is, az ugrás is végsőkéig vitt elfogadás. Elvégeztetett, az ember visszaszáll a lét lényegébe. [...] a lázadás ad értéket az életnek. Felöleli az egész létet, így adja vissza a nagyságát. Aki nem hord szemellenzőt, annak nincs szebb látvány, mint az értelem csatája a legyőzhetetlen valósággal. Semmi sem fogható az emberi gőghöz. Hiába is szapulják.”²⁷

A versre visszatérve, a költői én végig a lázadás értelmetlenségéről beszél, s a megmásíthatatlan tények *elfogadására* buzdítja magát. A „végsőkéig vitt elfogadás”, a halál mintha már az 1. versszakban is jelezve lenne (talán a síron növő fűre is utalva): „A fű kinő utánad”. Camus és József Attila más-más választ adott a hasonló problémára; ez ezen a ponton (az abszurd irracionális világában) már nem érvek, hanem érzelmek kérdése.

Úgy tűnhetne, hogy az utolsó versszak előtt akár véget is érhetne a vers. Ismerjük már a *férfi* számára előírt egyetlen lehetséges magatartást. És ekkor, látszólag előzmények,

minden összefüggés nélkül az utolsó versszak minden eddigittől eltérő, a korábbi magatartásoktól szakadékkal elválasztott („Vagy”) felszólítása következik.²⁸ Németh G. Béla kívülről, a vers világától elszakadva ítélkezik, amikor ezt írja e szakasról: „...ez az alternatíva nem alternatíva; nem az a társadalmi, az erkölcsi, az intellektuális ember számára. Animális alternatíva, »a kutya« hitének, bizalmának alternatívája. Azaz nincs alternatíva – nincs szerep.”²⁹

Közelebb áll hozzánk Balogh László véleménye: „Az utalás a választás lehetőségére világos. Nem véletlenül hozza vissza a költő az egyik Flóra-vers motívumát: »Ajkaidról lágý lehű, száz varázslat / bűvöl el, hogy hű kutyaként figyeljem / könnyű intését okos ujjaidnak, / mint leszek ember« (*Én, ki emberként*).”³⁰

Valóban, amit a Flóra-szerelem jelent, az már „varázslat”, a megértéssel szembeni irracionális, de kétségtelenül létező menedék.³¹ Mivel nem találunk a szövegben támpontot annak bizonyítására, hogy az utolsó versszak magatartása elvetett, csupán ellenpontként („ha nem leszel *férfi*, ez vár rád”) ideállított lenne; komolyan kell vennünk ezt az alternatívát. Sokkal inkább a *férfi*-volt tarthatatlansága rejlik a versben, erre még utalni fogunk. A *gyermek (állat)*, a vers egész folyamán *elvetni akart* szerepéhez *tér vissza* az utolsó szakasz. A szerelmeshez már a Flóra-szerelem előtt is szorosan kapcsolódott e két képzet. Gondolhatunk a *Gyermekké tettél* egyik sorára: „Számban tartalak, mint kutya a kölykét”. De a *Nagyon fáj* „menedéket”-et kereső szerelmes férfია is a következőket kéri elsőként (talán mint a hozzá legközelebb állókat), hogy járjanak közben érte a nőnél: „kisfiuk... Ártatlanok... hű ebek”. Itt most nem fejtjük ki a Flóra-szerelem még a korábbiaknál is erősebb menedék-

voltát, csupán az általunk is értelmezett *bánat* és *bűn* motívumokkal való összefüggésére idézünk egy példát:

Nehéz ez a bánat,
nem bírja az elme.
Ifjits meg, bocsánat!
Flóra szép szerelme!
(*Száradok, törődöm*)

Arra is utalunk,³² hogy az *új világ* (a *Flóra I–II.*-ben az „új világra hoz”-ás kifejezés szerepel) motívum révén egyenesen átjárás keletkezik a két vonulat között.³³ Ami megoldhatatlan volt ebben a világban, sőt a túlvilágban is, megoldódni látszik egy ideig az *új világban*: „egész világom ege lettél” – mondja Flórának egy helyütt (*Flóra 5.*) A *Tudod, hogy nincs bocsánatban* is transzcendenciát pótló szerepe van a szerelemnek. Látszik ez az utolsó szakasz 3. sorának áthajlásából is: „hisz mint a kutya hinnél”. Szőke György idézi az enjambement e szép példáját, s jellemzi is ezt a típust: „Mondat és verssor divergenciájából következik, hogy önkéntelenül is a verssorra koncentrálni azt befejezett egész-ként fogjuk fel akkor is, ha nyelvtanilag nem az.”³⁴

Ez is megerősíti, hogy valós alternatíváról van szó a *Tudod, hogy nincs bocsánat* utolsó versszakában. A vers ezzel fejeződik be, ez is bizonyítja kiemelt, cáfolatlan létjogosultságát. Sőt – mint jeleztük már – éppen a *férfi*-szerep megvalósíthatatlan.³⁵ Nem sikerült a költői énnak (sem a versben, sem máshol) meghatározását adnia e szerepnek; csupa tagadást olvashattunk róla, nagyon kevés állítást. Elmosódó, meghatározatlan igények ezek: az erkölcsi igényei által irányított, az ártatlannak bocsánatot követelő

„jóbi” ember számára követhetetlen ez a *férfi*-kép.³⁶ Bennefeszült már a megvalósíthatatlanság a vers „alapmondatában” is: „Légy, ami lennél”. Nem azt olvassuk, „Légy, ami lehetnél” vagy „Légy, ami lehetsz” (‘csak akarnod kell, csak erő kell hozzá’), nem is azt, amit Kosztolányi a *Számadás*-ban: „légy, mi vagy” (ami a saját lényegem, helyzetem elismerésére szólít fel), hanem egy a köznyelv grammatikája szerint szabálytalan mondatot. A „Légy” és a „lennél” között átjárhatatlan fal van. A „lennél”-nek ugyanis feltételei vannak (ellentétben az előbb felsoroltakkal). Csak akkor „lennék” valamilyen vagy valami, ha más feltételek állnának fenn, mint amilyenek fennállnak. Hogy melyek ezek a feltételek, azt szabadon odaképzeltethetjük a vershez: akkor lennél *férfi* (még hozzá vélhetően a *Levegőt! férfiá*hoz hasonló), *ha*

- tudnál, képes lennél rá
- nem lenne embertelen
- nem lenne az öngyilkossággal egyenlő
- és főleg: ha nem lenne a *bűn* stb.

A lehetetlen feladat tehát megghiúsult. Az irracionalista, az abszurdba való beletörődést szorgalmazó érvek („Tudod”, „Emlékezz”) helyett maradt irracionális „érv”-ként, megmagyarázatlan és megmagyarázhatatlan reményként a *szerелеm*. Az ember *gyermekies*, sőt *állatias* módon föl kell, hogy adja magát ezért a reményért.

A *férfi*-szerep kiküzdése nem csupán a József Attila-i líra számára volt feladat. A XX. századi költők által leírt csapdák és a megoldási kísérletek száma véges. A *férfiről*, valamint a *bűnről*, *szerelemről*, *Istenről*, *ostobáról*, *bolondról* elmondottak vonatkoztathatók Szabó Lőrinc *Bolondok* című versére is:

Menjetek máshoz vigaszért!
 Paphoz! Nőhöz! Akárhova!
 Aki itt még örülni tud,
 hazug, gonosz vagy ostoba.
 Nektek öngyilkosság, ami
 nekem céltalan nyugalom:
 mindent tudok és tűrök és
 unatkozom.

Hogy más is voltam, nem segít,
 hogy más is leszek, nem vigasz;
 hogy tisztább voltam, tévedés,
 hogy tisztább vagyok, az is az.
 Nekem minden egyforma már,
 s hogy az élet hogy múlik el,
 a másé vagy a magamé,
 nem érdekel.

Magányom koronás ura,
 mint minden féreg, vagyok én;
 nem több, mint amit megeszek,
 az állat vagy a rab növény.
 Király vagyok, alázatos,
 ki díszeit és rongyait
 becsülni vagy szégyelni nem
 méltóztatik.

Világ szive, Nap, vén bolond
mindennek te vagy az oka!
Te szültél! te mozgatsz ma is
mindent buzgón ide-oda!
Elnézem kis játékaid
és azt mondom: Jó lesz, ha már
társad, az a másik bolond
bennem megáll.

- 1 NÉMETHI G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = N. G. B., 7 kísérlet a kései József Attiláról, Tankönyvkiadó, Bp., 1982, 140–141.
- 2 Uo., 142.
- 3 A verse a visszatérő (aaxa) rím a jellemző. Ez a népdalokban is eléggé gyakori: „Szeretnék szántani, / Hat ökröt hajtani, / Ha rózsám eljönne / Az ekét tartani.” (Idézi: RADÓ Antal, *A magyar rím*, Franklin-Társulat, Bp., 1921, 37.) A harmadik sorok kiemelt volta abban is megnyilvánul, hogy a vers minden enjambement-ja e sorokból hajol át a következőkbe. A kisszámú trocheus is szinte mindig e sorokban jelenik meg.
- 4 A két vonulat problémájáról, valamint a *bűn*, *Isten*, *szerelem* motívumok részletesebb elemzését lásd: JANZER Frigyes, *A bűn és a semmi (József Attila kései költészetének motívumairól)*, It 1991, 437–465.
- 5 Érdemes megjegyezni, hogy ugyanezen vonulat egyik versében, a *Thomas Mann üdvözlésében* is találkozunk a „férfi” szóval, de – véleményünk szerint – itt nem motivikus értelemben szerepel, hanem a „nő” párjaként.
- 6 BÓKAY Antal, *Világkép és létértelmezés József Attila költészetének kiteljesedésekor (1932–1936)*, kandidátusi értekezés, 1979, 159. (MTAK Kézirattára, D 8864.)
- 7 SZABOLCSI Miklós, *A verselemzés kérdéseiből (József Attila: Eszmélet)*, Akadémiai, Bp., 1968, 58. Szigeti Lajos Sándor is a „lehetetlenséggel határos”-nak nevezi az itt megfogalmazott programot. Lásd: SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény (Motívumértelmezések)*, Magvető, Bp., 1988, 156.

- 8 A harmadik versszaktól megváltozik az addig egészen mesteri rímtechnika (utal ezekre az alliterációkkal kombinált rímekre: LÁSZLÓ Zsigmond, *A rím varázsa*, Akadémiai, Bp., 1972, 158), ekkortól lesznek gyakoriak a ragrímek. Sokatmondó az, hogy akkor következnek a „rossz rímek” sora, amikor a költő megpróbálja kifejezni a *férfi*-szerep mibenlétét.
- 9 A kései József Attila párhuzamaként gyakran említi a szakirodalom Kosztolányit. Mi hasonlóan fontosnak érezzük Füst Milánt:

Ha bűnös voltam is. S ha kérdenéd,
Mért voltam az?
Tudd meg, mert gazdátlan pimasz,
Megbolygattam az élet kényes felszínét
S a titkait kutattam, mint a rossz cseléd.
(*Szállj meg nagy látomás...*)

- 10 Tejfoggal kőbe mért haraptál?
Mért sietél ha elmaradtál?
Mért nem éjszaka álmodtál?
Végre mi kellett volna, mondd?

Magadat mindig kitakartad,
sebedet mindig elvakartad,
híres vagy, hogyha ezt akartad.
S hány hét a világ? Te bolond.

A *bolond* (gyakran: ketrecében ugráló majom) egyébként máshol is megjelenik úgy, mint a magát a mindenáron *tudni, érteni, rendben látni vágyás* által veszélyeztető, állandóan kereső, de sehova el nem jutó ember állapota (*Kiáltozás*). A *Tudod hogy nincs bocsánatban* elvetett titkokat megleső magatartás mögött tehát ez a veszély van. Nagyon világosan megfigyelhető, hogy (az idézett [*Karóval jöttél...*]-hez hasonlóan) *gyermek*ként jelenik meg e magatartás:

Én, akit föltaszít a ló,
s a porból éppen hogy kilátszom,
nem ember szívébe való
nagy kínok késeivel játszom.

Gyulékony vagyok, s mint a nap,
oly lángot lobbantottam – vedd el!
Ordíts reám, hogy nem szabad!
Csapj a kezemre mennyköveddel.
(*Bukj föl az árból*)

(Hasonló előfordulások: *Szonett, Boldog hazug...*, *Mint gyermek...*, *Nem emel föl*.) A *bolond* tehát nem csupán „őrültet” jelent a költőnél. Rendkívül hasonló az értelme a shakespeare-i használathoz, erre még utalni fogunk.

- 11 Gyakran a „sírás, könnyek, szomorúság” szavakkal felidézve.
- 12 Példák erre: a *Mint gyermek* és a *Gyermekeké tettél* utolsó versszaka és talán a *Flóra I–II.* vége is.
- 13 Érdekes megjegyezni, hogy ennek ellenére a 15. sor két trocheusával elkülönül környezetétől.
- 14 Lásd: 4. jegyzet.
- 15 II. felv. 2. szín, ford. MÉSZÖLY Dezső. Érdekes hasonlóság egy József Attila-hellyel:

Nagy nevetség, hogy nem vétettem
többet, mint vétettek nekem.
(*Ime, hát megeltem bazámat...*)

- 16 Csupán a minden jótól mentes Goneril nem talál okot a *bolondságra*, ezt vágja erőltlen, de erkölcsös férje, Alban szemébe:

nem tudod, hogy a
Bolond szánja csak a vén gazt azért,
Mert előbb bűnhődik, mint vétkezik?
Mért nem vereted már a dobokat?
A néma tájon frank zászló lobog,
És rettegtet a tollas frank sisak,
De te, erkölcs bolondja, ülsz, sopánkodsz,
„Jaj, mért van így?”

(IV. felv. 2. szín)

Amikor a dráma a végén kezd fény derülni mindenre, így beszél Alban:

Há van ennél gyászosabb,
Azt el ne mondd, mert dúlt idegzetem
Már homladoz.

(V. felv. 3. szín)

- 17 *Istenkeresés és apakeresés* összeolvadtságáról a kései költészetben lásd: SZÓKE György, *József Attila kései költeményeinek alakulása*, doktori értekezés, Bp., 1990, 86–87 és 115–116.
- 18 Nem ritka a kései költészetben a pszichoanalízis, a freudizmus ironikus szemlélete. Jó példa erre *A bűn* című vers „apagyilkosság” képe vagy a „*Költőnk és Kora*”:

Nem való ez, nem is álom,
ugy nevezik, szublimálom
ösztönöm...

- 19 A hetedik versszak 3. sora trocheussal indul, ezen kívül pedig (a 4. sorban is) a mondatrend kettévágja a jambusokat, nyomatékosítva ezzel e környezetétől elkülönített két sort.
- 20 Hasonló a *Flóra II.* eleje is.
- 21 Ki is mondja ezt Edgar a dráma végén, Alban is az „Ég ítélete”-ről beszél. (V. felv. 3. szín)
- 22 Ebben a versszakban nincsenek valódi rímek. Mintha eltökélt határozottsága, higgadtsága ellenére az önmagához beszélő költői én nem tudná megtartani a vers rendjét, nyugalmát. Az első két versszak mesteri rímei után tehát a mesterien „rossz rímek”, majd a rímtelenség jelzi, hogy a felvenni akart nyugalom nem tud megvalósulni.
- 23 CAMUS, Albert, *Az abszurd és az öngyilkosság* = C., A., *Sziszüphosz mítosza*, Magvető, Bp., 1990, 195.
- 24 CAMUS, Albert, *Abszurd falak* = C., A., *i. m.*, 217–218.
- 25 *[Könnyű emlékek...]*
- 26 CAMUS, Albert, *Az abszurd szabadság* = C., A., *i. m.*, 240.
- 27 Uo., 243.
- 28 A vers – mint említettük – jambikus verselésű. Erős hasonlóságot mutat a rendkívül dallamos, könnyed anakreóni hetessel. (Csupán a rím megléte különbözteti meg attól.) Nem idegen az anakreóni hetestől a könnyed álarc mögé rejtett tragikum:

mulatni, mentül inkább
közel van már a végzet.

(Anakreón: *A nők azt mondogatják...*; ford. DEVECSERI Gábor)

Szabolcsi Bencét idézhetjük: „A dalszerű forma... József Attilánál többnyire azt a heroikus erőfeszítést vállalja, amit Goethénél: lebecsüti és hintázza azt, ami szinte kifejezhetetlenül súlyos, elhitheti velünk, hogy legbonyolultabb gondolataink és eszmetársításaink is elénekelhetők.

Nem utolsó sorban ez a körülmény okozza költeményeinek példátlan feszültségét.” (SZABOLCSI Bence, *József Attila „dallamai”* = Sz. B., *Vers és dallam*, Akadémiai, Bp., 1959, 198–199.) Ez, a *férfi-szerep* komolyságával éles ellentétben álló, azt ironizáló, könnyed dallamosság jellemzi a verset – egészen az utolsó versszakig. Ez ugyanis e tekintetben is elkülönülni látszik a többitől: itt található a legkevesebb jambus (mindössze öt, s ellensúlyként még egy trocheus is).

29 NÉMETH G. Béla, *i. m.*, 146.

30 BALOGH László, *József Attila*, Gondolat, Bp., 1988 (4. kiad.), 202 (Nagy magyar írók).

31 A vers kapcsán ír erről: MIKLÓS Tamás, *József Attila metafizikája*, Magvető, Bp., 1988, 92–93.

32 Ez külön dolgozat témája lesz.

33 Például a *Flóra* 1–5. 3. és 5. részében.

34 SZŐKE György, *Az átbajlás (Az enjambement funkciójáról)*, Literatura, 1984, 122.

35 Nagyon hasonló a *férfi-szerep* a Füst Milánnál ugyancsak sikertelenül elérni akart *öregség*-eszményhez:

Horgaselméjű s szikár

Aggastyán akarok én is lenni, olyan, mint maga az Úr...

S ha majd számonkérnéd tőlem a gyermekeimet,

Megvetéssel fordítom el akkor a fejem...

.....
Ugy látom, öregember én már nem leszek.

S most folytassam a régit addig is? – Ó jaj, – kiáltanám egy ablakból talán

De gúnytól félek s elbuvok magamba.

Négy izzó fal mered reám csupán, –

Az Úristennek vörhenyes haragja, –

Majd bólogatva lassan elmegyek.

S mint ki régen hordja már szívében a halált, –

Kírvallott számadó, megbántott, régi szolga

S ki mint birót ment el keresni, de nem talált.

(*Önarckép*)

Meg kell jegyeznünk, hogy megkülönböztethető Füstnél a valós (lásd pl. *Öregség, Mózes számadása*) és az elérni kívánt *öregség*.

36 Talán a „*Költőnk és Korá*”-ban történik majd meg a teljes belenyugvás az erkölcs-nélküliségbe.

Új ég, új föld

Kodolányi mitikus témájú,
ókori tárgyú regényének keletkezéstörténete

Vizsgálódásom célja Kodolányinak a második világháború után és a személyi kultusz időszakában írott, ókori témájú mitikus tárgyú regényeinek keletkezés- és eszmetörténetét feltárni. Az eddigi szakirodalom néhány (főleg Várkonyi Nándorhoz írott) levél idézésével jelezte ezt az alkotástörténeti folyamatot, de megnyugtatóan nem tisztázta. Jómagam az elérhető levelezések felkutatása (Szabó Lőrinc, Szabó István, Koren Emil, Ékes Ákos–Borbély Ervin, Rajnai László), az OSzK-ban elhelyezett levelek tanulmányozása során, valamint az író családjával, illetve még élő barátaival emlékezéseket készítve (ifj. Kodolányi János, Kodolányi Júlia, Szabó Sándor, Koren Emil, Borbély Ervin, dr. Szabó László, Rajnai László, Jánossy István) igyekszem a négy regény (*Vízözön*, *Új ég, új föld*, *Én vagyok*, *Az égő csipkebokor*) létrejöttének körülményeit tisztázni, problematikáját megismerni.

Követem Kodolányi mítosz-elméleti és asztrológiai építkezését (az aranykortól a Bikán át a Halak korszakáig: *Vízözön*, Gilgames, Mózes, Jézus), valamint értelmezem a regények megírásának *ettől eltérő* sorrendjét. Ezt pedig a történelmi aktualitásokhoz való kapcsolódás jelenti. (*Vízözön*: világháború és eltorzult szocializmus-sztálinizmus;

Gilgames története: a hatalom válságai és a személyiség kiválása, élet-halál kérdés, létértelmezés; Jézus élete: a Gilgames feladta kérdés megválaszolása, az ember ontológiai szerepe és az árulás kérdése; Mózes: hosszabb előkészület után az 1953-as fordulat után ismét feltámadó remény a népben-nemzetben gondolkozásra, új nép teremtetésének kérdése, a vezér-szerep újraértelmezése, a közösségi gondolat felerősödése.)

A négy regény mindegyikében olyan sok kapcsolódási pont van, hogy lehetetlen egészen különválasztva, a közös jellemzők bemutatását elhagyva tárgyalni őket. A teljes elhatárolás ellentétben állna az író szándékával is, aki egymásból következőknek, egymást kiegészítőknak fogta fel őket. A Mózes-regény elkészülte után – nem követve a *megírás* kronológiai sorrendjét – így ír barátjának: „És ahhoz mit szólsz, hogy elkészült a teljes tetralógia: Vízöntő, Bika, Az égő csipkebokor, A tékozló fiú? [...]”¹ Vagyis – most már a megírás sorrendjében és a végleges címeken felsorolva a műveket –: *Vízözön* (1946); *Új ég, új föld* (1949); *Én vagyok* (1950); *Az égő csipkebokor* (1953).²

Elsősorban a négy regény létrejöttét kiváltó körülményeket szeretném megvizsgálni, azokat a tényezőket és hatásokat, amik az íróat érték, és amelyek valamilyen mértékben beépültek a művekbe is. Hiszen ekkorra már megírta fiatalkori önéletrajzi műveit, ormánsági regényeit, nagy magyarságregényeit – mi készítette erre a témaváltásra, mi indította arra, hogy érdeklődését az emberiség nagy, egyetemes mítoszai felé fordítsa? Ezekben összegződött egész gondolatvilága, életfilozófiája, magyarsága és egyetemesége is. Eddigi műveiben mindig az ő magyar volta és ennek a népnek a sorsa izgatta, akár a történelem (tatárjárás), akár

a mítosz felől közelített (Emese álma). Most itt úgy beszél – áttételesen – a magyarságról, hogy egyszerre beszél az egész létünket érintő kérdésekről is, egyszerre az ő személyes problémáiról és nemzedéke, barátai sorsáról is. Adva van tehát egy belső szükséglet, felrajzolhatunk egy fejlődés-vonalat, amely úgy lesz egyre tágabb (ormánsági problémák – magyar sorskérdések – egyetemes dolgok), hogy közben egyre kiforrottabb és konkrétabb is lesz.

Adva van ugyanakkor egy történelmi helyzet, amelyben nem lehet alkotni másképp; nem lehet közvetlenül beszólni az akkori szellemi életbe. Áttételesen lehet csak véleményt mondani az elmúlt eseményekről és az elkövetkezendőkről.

És adva van az akarattjai magány, ami az író figyelmét ismételten az ezoterikus dolgok, az asztrológia, a misztika felé irányítja. Akarattya kedvező helyszín lehetett a témában való elmélyüléshez. Kodolányi érdeklődése nem újkeletű, de most van itt az ideje az alaposabb, rendszeresebb tudakozódásnak. Nagy segítségre van ebben Várkonyi Nándor (a *Vízözön* tudós könyvtárosa, Kodolányi barátja és szellemi rokona), aki Pécsről könyveket küld neki; de mindenekelőtt az a könyv, amit felesége adott kezébe: Kennsbert Károly összefoglaló, szintézisre törekvő munkája. Akkor nagy hatást gyakorol rá, később, behatóbb ismeretek birtokában tanítványának már mint „ábécéskönyvet” ajánlja az „alapfogalmakkal való ismerkedéshez”.³ Győrffynek a korabeli német asztrológiát bemutató könyvét egy magyar katonatiszt adja oda neki.

A misztikusokkal való megismerkedést és olvasásukat tanácsolja levélben tanítványainak, a misztika beláthatatlan, óriási irodalma egy részének felsorolásával: „... csak néhány

ismertebb állomásra hívom föl a figyelmedet, olyanra, ami ma is az európai kultúra szerves része. Íme: Pythagoras, Empedoklés, Hérakleitos, Platón, szent Ágoston, Ignatius, alexandriai Clemens, a középkorban Eckhart, aquinói szent Tamás, assisi szent Ferenc, sienai szent Katalin, nagy szent Teréz, majd Giordano Bruno, Spinoza, Berkeley, s már itt vagyunk a mában: Böhme, Angelius Silesius, Descartes, Fichte, s így tovább [...] Dosztojevszkij is misztikus volt, noha realistának vallotta magát, de hozzátette, hogy ez a realizmus magában foglalja a nem érzékelhető világ valóságát is. Misztikus Rabindranat Tagore. És nem ok nélkül mondják misztikusnak a marxisták a mai nyugati természettudományt, mert Eddington, Einstein bátran misztikusoknak nevezhetők.”⁴ Ebből a gondolkodásmódból lesz érthető Kodolányi álláspontja a világgal, önmagával, az őt körülvevő természettel kapcsolatban, mindaz az életfilozófia, amit ezekbe a nagy regényeibe következetesen beleépít. Több levélben is részletesen ír erről: „...látni fogod, hogy az emberi faj filozófiája és vallása mindig minden korban s minden történelmi fázisban egy volt, csak a formái változtak. Meg fogod érteni nagy kultúrkorszakok keletkezését egy-egy hatalmas méretű misztikus élményből, továbbgyűrűzését, formákba alakulását, kifejlődését írásban, építészetben, szobrászatban stb., megmerevedését, aztán a bomlás fázisait, a realizmust, végül a naturalizmust, a teljes széthullás állapotát. De ugyanakkor az új, friss misztikus élményt s egy új kultúrkorszak születését is. Ezek a hullámgyűrűzések csodálatosak és tanulságosak. Végezetül azt is megérted, hogy tudomány is csak egy van, mint az emberi faj őstudásának korszerű megfogalmazása.”⁵ Ebben a világképben szoros közelségben él az élő és „élettelen” természet: a kő, a

növény, az ásvány, az ember – mindnek jól elrendezett helye van. A világon, lényegét tekintve minden ősi egységben létezik, de ennek az egységnek a megbomlása következtében a mai ember mindent már csak részeiben érzékel. Az egyes ember még felépítheti az egységet önmagában, egyesülhet az istenséggel (amely különböző korokban más és más neveken ismert), de tudnia kell, hogy a közös tudás lassanként feledésbe merül. A visszatérés ehhez az egységhez az, amire Kodolányi törekedett, és regényeiben ezt az utat próbálta megmutatni a főalakok sorsán keresztül.

A legfontosabb tudnivaló: a személyiség és az én megkülönböztetése. Személyiségünk (azaz a testi megjelenés, a gondolatok, érzések, cselekedetek) nem azonos az énnel, mert amíg a személyiség időben változó, mulandó, addig az én maradandó és örök. Csak egy Énről beszélhetünk, az egyetemes isteni Énről. Az emberi személyiségek ennek a személytelen énnak a sokféle megnyilatkozásai. A Kennsbert-könyv ezt így magyarázza: „A sok ál-én, a sok személyes öntudat csak a személytelen, az igazi Én-nek változatos megnyilatkozása, mint ahogyan a színes mozaikablakon átvilágító napfény sokféleképp színeződik. [...] a sokféle személy valójában ugyanannak az egyetemes Én-nek részese. Minthogy az emberek általában nem ismerik önmagukat, az egyetemes Ént sem ismerik és így egyéni különállóságuk tévedésében élnek. De amint a sok elkülönült személy öntudata elhagyja a szubjektivitás forrását, a személyiséget, tehát személytelenné válik, abban a percben megszűnik minden elhatároltság. [...] Az objektív megismerés akadályai, a szubjektív tényező, a személyben gyökerezik s ettől elválaszthatatlan. A személyiség azonban, mint az anyagi világ része, mulandó s vele együtt a szubjektív megismerés-

nek minden tartalma, így a személyes öntudat is, elenyészik. Az öntudatnak tehát, ha nem akar a személyiség sorsára jutni, menekülnie kell. Számunkra a *lét annyi, mint öntudat* s ha lenni akarunk, öntudatunkat ki kell emelnünk a halálraítélt személyünkből, hogy részese legyen a személytelen lét örökkévalóságának, az életnek. A személytelen lét, az egyetemes Én tudata az az állapot, amelynek tartalma mindaz, ami valóban *van*. Csak ez az Én *van*, öröktől fogva és örökké.”⁶ Ennek az Énnek a megismerésére törekszik tehát tudatosan vagy öntudatlanul minden; ez az Én megismerhető, ha az öntudat képes elhagyni a szubjektivitás forrását, a személyiséget, és egyesül a határoltság nélküli, egyetemes öntudattal, amelynek a tudatában nincs elkülönült személyiség, mindenki egy.

A Kodolányi-regények hősei tudják ezt, képesek eljutni erre a felismerésre. Ez a *tudat* volt ép a büntelenség elvesztése után, az eredeti állapot, az Éden – azaz az Istennel való egység – visszasóvárgása. (Más hagyományban ez az Aranykor; az asztrológia nyelvén az Oroszlán korszaka.)

A valahai harmónia visszaszerzésének vágya, annak a tudata, hogy az ember „örökkévaló, mindenható és mindentudó”, az Egész helyett a részek érzékelése a világban egyénenként különböző attól függően, hogy az egyes ember az öntudatfejlődés melyik fokán áll, mennyire van tudatában hiányérzetének.

Hét fokról, hét síkról beszélhetünk – ezek röviden a következők: *fizikai sík*: az anyag síkja, legtisztább megjelenési formája a kristály, élőlényeknél az organikus élettől elvonatkoztatott test; *éter-sík*: itt zajlik a vegetatív élet, legtisztábban a növényeknél van meg; *asztrálsík*: ösztönök (érzések, vágyak, hangulatok), és fantázia, álom, lelki beteg-

ségek; *mentálsík*: vagy gondolkodás síkja. – Ez a négy halandó sík alkotja a személyiséget. Az öntudatlan tudat egy része itt személyes öntudatra ébred. A mentálsíkban valamennyi sík tükröződhet, pontosan „középen” van, alatta és felette szimmetrikusan rendeződik el a többi. A magasabb fok a *kauzálsík*: okok, intuíció; majd a *Budhi*: bölcsesség, egyetemes szeretet. – Ezek a magasabbrendű én síkjai. Végül az *Atma*, az isteni én, amelynek elérése felé törekszik minden létező. Ezek a síkok természetesen nem különülnek el élesen egymástól, hatnak egymásra. A cél: felismerni és az én tudatosítása által elérni a legmagasabbat: az isteni szeretettel való egyesülést.

Kodolányi többször leírta azt az állapotot, amelyben létrejöhet a legteljesebb egység. Regényeinek főalakjai képesek önmagukban kioltani minden kapcsolatot a külvilággal, elmerülni a végtelenben. Ez az elmélyedésnek a negyedik fokozata, a végső állapot, az „unio mystica”. Ezt megelőző fokok a koncentráció (öntudatos ébrenlét), meditáció (öntudatos félálom), és a kontempláció (öntudatos álom). A legmélyebb alvás öntudatos formája ez, amit hindu szóval *szamadinak* neveznek. „Ha ez az állapot állandósul és az anyagi világhoz fűződő minden vágy kialudt, az öntudat abba az állapotba kerül, amelyet az ind filozófia felszabadulás (móksha) vagy nirvána (kialvás) névvel jelöl.”⁷ Az elmélyedésnek erre a legvégső fokára jutnak el időnként a regények főalakjai is – Kodolányi saját elmondása szerint néhányszor elért ebbe az állapotba. Hősének, Mózesnek magányos sétálgatása, mindennapos magába-mélyedése az író szokása volt; aki annyira együtt élt alakjaival, hogy álmai, látomásai is voltak velük. A *Boldog Margit* című regénye

befejezésekor megjelentek előtte a regényalakok, *Az égő csipkebokor* záró részénél ugyanez történt.)

A regényeknek van egy olyan közös hátterük, amelynek figyelembevétele nélkül csak részben értelmezhetők. Az a közös „vezérfonal”, amire mind a négy regény felfűzhető: az asztrológiai világszemléletben található meg.

Ennek lényege a következő: A Nap minden évben kört ír le az égbolton, melynek során végighalad a 12 csillagképen. (Tulajdonképpen nem a Nap, hanem a Föld mozgásáról van szó, de mivel az asztrológiai világkép geocentrikus, ezért mindig a Nap mozgásáról beszél.) Az állatövi jegyek sorrendje a Nap mozgása szerint:

- | | |
|-------------------|-------------------------|
| 1. Kos (Aries) | 7. Mérleg (Libra) |
| 2. Bika (Taurus) | 8. Skorpió (Scorpio) |
| 3. Ikrek (Gemini) | 9. Nyilas (Sagittarius) |
| 4. Rák (Cancer) | 10. Bak (Capricornus) |
| 5. Oroszlán (Leo) | 11. Vízöntő (Aquarius) |
| 6. Szűz (Virgo) | 12. Halak (Pisces) |

A világhoroszóp azonban a csillagképeket veszi alapul és a Napnak a sorrenddel ellenkező irányba való végighaladását. A Nap útjának 4 sarkalatos pontja van, ezek: Tavaszpont (március 21.), Őszpont (szeptember 23.), nyári és téli Napforduló. (A Nappálya két, legmagasabb és legmélyebb egymással szembeni pontjai.) A csillagképek, amelyeken a Nap útja során végighalad, mindig ugyanott vannak az égbolton, de a négy sarkalatos pont nem mindig ugyanoda esik. Ez úgy történhetik, hogy az ekliptika (a Nappálya) ferdeségének szöge a Föld forgástengelyének lassú elmozdulása miatt ezzel együtt változik, így a négy sarkalatos pont is eltolódik. Ez a precesszió, a Tavaszpont tovahaladása.

A Föld tengelyének elmozdulása 25 920 év alatt ír le egy kört, így a precesszió is ennyi idő alatt halad visszafelé az ekliptikán. Egy ilyen közel 26 ezer éves periódus a Nagy Napév. 2160 év esik egy jegyre, egy csillagképre, ezek a „világhónapok”, 72 esztendő pedig egy „világnap”. A hagyomány úgy tartja, hogy amikor a precessziós mozgás következtében a Nap az ún. delelőponton, legfelül, az Oroszlán jegyében jár, akkor van az emberiség ún. paradicsomi állapota, a tökéletes egység, a természettel való egybeolvadás. Az emberiség a világmindenség életét éli, rítusaival, szertartásaival ezt utánozza, ennek alapján állítja fel a maga hierarchikus társadalmi rendjét.

Az ezzel ellenkező pont az éjfélpont, amikor a Nap a Vízöntő huszonkilencedik fokára érkezik. Ez 26 ezer évenként fordul elő. Ilyenkor süllyed az emberiség minden tekintetben a legmélyebbre. Ez két kardinális pont, amely polárisan szembehelyezkedik egymással. Ha összekötjük őket, akkor egy függőleges tengelyt kapunk, amit azonban keresztbe egy vízszintes tengely. Ennek van egy ún. leszálló pontja az alsó, sötét féltekére. Ez a Bika jegyével kezdődik. A Bikát a Skorpióval összekötő tengely választja el a Nagy Napciklus világos félívét a Bikától a Skorpióig terjedő másik, sötét félívtől. Az Oroszlán van tehát az ég világos felének csúcán, vele szemben az éjszakai félív mélypontján a Vízöntő. Az Oroszlántól a Vízöntőig terjedő precessziós út az alászálló félív, a Vízöntőtől az Oroszlánig tart a felemelkedő félív. A hagyomány szerint amikor a négy kardinális ponton (az Oroszlán, a Bika, a Vízöntő és a Skorpió alatt) a Nap keresztülhalad, akkor kozmikus katasztrófák pusztítják el a Földet, kultúrájának és lakosságának javarészét.

A Nagy Napciklusban a Nap útja: Oroszlán, Rák, Ikrek, Bika, Kos, Halak, Vízöntő, Bak, Nyilas, Skorpió, Mérleg, Szűz. A jegyek felosztása a négy alapelem szerint: tüzes jegyek: Kos, Oroszlán, Nyilas. Földies jegyek: Bika, Szűz, Bak. Légies jegyek: Ikrek, Mérleg, Vízöntő. Vizes jegyek: Rák, Skorpió, Halak. Amikor „tüzes jegyben” jár a Nap, akkor víz pusztítja el a Földet, amikor pedig „vizes jegyben”, akkor tűz.

Ez az a „világsszemléleti térkép”, amire Kodolányinál rá van rajzolva az epikus történet. Első ilyen témájú regényének, a *Vízözön*nek eredeti címe „Vízöntő” lett volna. Azért változtatta meg a címet, mert az az eredetit meghagyva félrevezető. A regényben ábrázolt vízözön ugyanis nem a Vízöntő jegyében zajlott le, hanem annál mintegy hatezer évvel korábban, akkor, amikor a Nap a leszálló pontra, a Bika csillagképébe került. Ez a hagyomány, Platon *Timaios*a szerint az Atlantisz elsüllyedésének ideje. Az új, a vízözön utáni korszak a Bika-korszak (Gilgames), ezt váltja fel a Kos-korszak (Mózes), majd a Halak-korszak (Jézus). A regények egyfelől ezeknek a korszakoknak a leírásai. Mind-egyik korszak a saját szimbólumaiban ábrázolódik ki, mind-egyik korszak képviselői a saját korszakuk jegyeit erősítik és tudatosítják. Ez a törekvés fejeződik ki pl. Gilgames építkezéseiben, nagyszámú Bika-szobraiban. Az építészet, a szobrászat fellendülése már önmagában is kifejező, hiszen a Bika-korszak jellemzői közé tartozik a szellemiség hanyatlása, a földies jegynek megfelelően az anyagi elemek előtérbe kerülése. A szellemiség anyagi formában keresi kifejeződését. Gilgames, a régi korszakból átmenekült új ember, aki még emlékezik az elmúlt világkorszak nagy alakjaira, szellemiséggel teljes embereire és azok tudomá-

nyára, hiába próbálja ugyanazt véghezvinni az új korszak másféle embereivel.

Minden csillagkép titokzatos, belső kapcsolatban áll az őt polárisan kiegészítő, vele szemben álló csillagképpel. A Bika poláris kiegészítője a Skorpió. A Skorpiót kettős jelkép fejezi ki: a kígyó és a sas. A kígyó a Skorpió sötét erőire utal, a sas ennek ellentétéként a felemelkedést, a lélek újjászületését jelöli. (A Skorpió az egyik kardinális pont; a Nap a felemelkedő íven haladva a Skorpiót elérve lép ki az ég sötét feléből a világosba.) A regényben mindkét jelkép megtalálható. Gilgames a sas, aki a Nap felé száll; az ő nagyszabású terveire és a nép hozzá való viszonyára jellemző: „Ha mindent elmondott volna, amit gondolt, rémülten menekültek volna a közeléből, mint a verebek, ha a földön megjelenik a sas suhanó árnyéka.”⁸

A szimbólumok legszebben a regény elején, egy többértelmű jelenetben fejeződnek ki, Gilgames elindul, hogy átvegye a királyságot. A csónakban ülők szeme elől már eltűntek az otthon maradottak, amikor meglátnak egy sást lebegni az égbolton. Ugyanekkor egy nyílvesző találja el, a sas holtan zuhan le a földre. Gilgames érzi a mindennapi dologban rejlő mélyértelmű intést, öntudatlanul is azonosítja a történéssel saját jövődő sorsát. (Ráadásul a nyílveszőt fia, Ur-Nungal küldte; ez pedig lehet az apagyilkosság vágyának indirekt kifejeződése. Kodolányira egy időben erősen hatott Freud, erre több példát találunk ezekben a művekben is.) A Gilgamesseel utazók félreértik, jóra magyarázzák a jelet. Ugyanaz történik, ami Utnapistim szavaival. Az ő szájából elhangzó figyelmeztetés is tragikusan más értelmezést kap a többenél. Itt is kedvezőre fordul a jóslat: a szukkal a nyílveszőt mítoszba helyezve kígyónak értelme-

zi, amely megöli a Nap madarát. Ebben a formában Gilgames maga a Nap, a király, ellenségei el akarják ragadni tőle az uralmat, de hiába Nap-madarak, mégsem léphetnek a Nap helyébe. Ezért kell meghalniuk. Gilgamesnek hízeleg és tetszik ez a magyarázat, de nem hallgattathatja el magában a belső, igazibb énjének hangját.

Gilgamesnek, mint ennek a korszaknak a reprezentáns képviselőjének a szerepéről szólva kell elmondani azt is, hogy az *Új ég, új föld* eredeti címén „Bika”, vagy „Égi Bika”. (Kodolányi leveleiben még így említi.)

Az asztrológiai világszemlélet szerint, és témájukat tekintve a következő mű *Az égő csipkebokor*. A Bika-korszakot a Kos-korszak váltja fel; ennek a korszaknak nagy alakja Mózes. A régi jelképek helyét újak foglalják el, vagy együtt is előfordulhatnak. Ilyenek a kos, a bárány. Mózes ki is mondja a regényben: „az indulás estéjén öljenek bárányt... Ezzel az intézkedéssel az itt-ott meglevő gyermekáldozatot kívánta állattal helyettesíteni. [...] a bárányt tehát a gyermek jelképéül, de a Kos-korszak jelképéül is szánta.”⁹ A könyv egyik fejezetének címe: „A Kos meg a Mérleg értelme”. Ez az akkori egyiptomi uralkodó, Szekaré álmának leírásával kezdődik, és az új korszak „hatalomátvétele” jelenti. Az álomban ez szerepel: egy öregember lép be a trónterembe, hatalmas mérlegének egyik serpenyőjébe a király környezete, az udvari méltóságok kerülnek, a másikba egy bárány. És a bárány egymaga lehúzza a serpenyőt. Ez a jelenet megint többféle utalást sűrít magába. A bárány a Kos-korszak szimbóluma, Jézus előképe, itt az Isten által pártolt nép megszabadulását is jelenti. Ugyanakkor egy bibliai jelenetre is „rájátszik”, a „Megmérettél és könnyűnek találtattál” helyzetére (Dániel 5).¹⁰ Egy másik fejezet a „Kígyók földje”

címet viseli. A kígyó – mint erről Gilgamesnél már szó esett – a Bika poláris ellentettjének, a Skorpiónak a szimbóluma.

A Kos poláris kiegészítője a Mérleg, a törvény eszméjével. Amikor Mózes a Törvényt megkapja, akkor a legerősebb a népben a visszatérés vágya. A régi korszak szimbólumát, nem aranyborjút, aranyból való bikát állít, az Égi Bikát imádja. Ugyanazt a Bikát, amit Gilgames korában imádtak. De ami akkor előrelépés volt – és legalább olyan nehéz volt elfogadtatni, mint most a Törvényt –, az most visszalépés lenne, visszalépni pedig nem lehet. A Nap nem haladhat visszafelé az útján.

Jézus a Kos-korszak végén és a Halak-korszak elején lép fel, a két korszak határán; benne megvannak mindkét korszakra jellemző tulajdonságok. Ő a jó pásztor, a Törvény beteljesítője, Isten báránya – másfelől tevékenysége tele van a „Halak” jelképével. Halászok veszik körül, hallal vendégeli meg a híveit, már életében „Ichtyś” az a jelszó, amiről hívei felismerik egymást. A bárány és a hal szimbóluma összekapcsolódik abban a részben, amelyben Júdás figyelmeztetést kap az öregembertől.

Külön érdekes ebből a szempontból a titokzatos „kígyó-hal”, amelynek imádásával Jézust és követőit gyanúsítják. A vádlók a kígyó-jellegtől félnek, ettől a sötét, alvilági elemtől, amit Mózes a fára szegeztetett a pusztában. De a „Halak”-elemének kidomborításával más jelentést kap. Segítségével gyógyítani lehet, a Gonoszt elűzni – ez mind Jézusra jellemző. Az ő előképe Jónás is, aki „három napot töltött egy ilyen nagy hal gyomrában”.¹¹ A Halak csillagkép poláris kiegészítője a Szűz, kultusza kozmikusán kapcsolódik a Halakhoz.

Ez a világszemlélet adja a négy regény „háttérét”, de korántsem szűkíthetők le csak erre a bennük levő mondanivalók. Ha így lenne, nem lenne egyéb, mint nagyon okosan bemutatott példatár arra nézve, hogyan lehet egy elméletet művészetbe „transzponálni”. Kodolányi elsősorban író volt, és másodsorban az, aki az erről való alapos tudását háttéranyagként használta fel műveiben.

* * *

„Jún. 20-án kezdem el a Vízöntő II.-t, azért éppen ezen a napon, mert a Vízöntő I.-et is akkor kezdtem. Sem égen, sem földön, sem padláson semmi remény, tehát fejest kell ugranom az alvilágba s elkísérnem oda Gilgamest és Istárt. Lesz, ami lesz, ám történjen, aminek történnie kell, ahogy esik, úgy puffan. Megírom végrendeletemet” – írja 1949. jún. 18-án Szabó Lőrincnek.¹²

„A Vízöntőben ez volt az alaptétel: az ember a Kozmoszban. A második rész tétele ez: a Kozmosz az emberben. A külső világ ismeretére nézvést jól tudom, hol, merre s miként csavarogtak az embercsordák, ámde Gilgames tevékenységei, kalandjai tulajdonképpen a saját lelkivilágában zajlanak majd le, s engem ez a művészi feladat izgat. Mondjuk így: I. tétel, avagy tézis: a mikrokozmosz a makrokozmoszban, II. tétel, illetve antitézis: a makrokozmosz a mikrokozmoszban.”¹³

Gilgames történetével folytatódik tovább a Vízözön. Ennek hőse, Utnapistim már a halhatatlanságba emelkedett, Gilgames, a kétharmadrész isten, egyharmadrész ember pedig az eddigi mellékfőszereplőből a történet egyedüli főalakjává lett. „Gilgames ekkor már élete alkonyához

közeledett. Haja őszült” (7). A főhős bemutatása után nem regénykezdetet, de befejezést várna az olvasó. A két regényt ez is összeköti: mind Utnapistim, mind Gilgames történetének elbeszélése öregkorában kezdődik. Ez a kiindulás. Logikusan azt gondolnánk, hogy ezután már nem jöhet semmi, legfeljebb visszaemlékezés – ahogy részben ez is a *Vízözön* – hiszen múlttá vált az, amiről érdemes beszélni. És kiderül, hogy az igazi történet csak most kezdődik: ami eddig lejajlott, csak előjátéka, bevezetése, előkészítése az ezután következőnek. (Persze, fontos a hősök rendkívüli élettartama is.) Utnapistim öregén, félig vakon gondolja végig addigi életútját és talál rá a döntő jelentőségű egyetlen megoldásra. Gilgames öregén indul el az ő saját történetében, hogy egyszemélyben legyen ő maga Utnapistim és Gilgames, sőt Utnapistim és Lugal is, de legfőképpen majd – akárcsak Utnapistim – végül már „csak” Gilgames. Ez lesz a legtöbb, amit elérhet.

A regényt indító kép egy vízözön előttire rímel: mintha visszavinne bennünket az Aranysziget idilljébe. Mintha ezúttal megvalósulni látszanék az, ami ott nem sikerülhetett. De a szituáció nem ugyanaz, a szereplők nem ugyanazok. Más Nurma és más Gilgames áll előttünk – a régi vágyakkal; de csalódottabban és okosabban. Nem vállalt, hanem kényszerű idill ez. Az ártatlanság már elveszett, tudatosan próbálnak felépíteni maguknak új világot. Ami elgondolkodtató: ez az új világ jobban sikerül, mint a régi, Aranyszigetbeli. Egészen addig jó lesz ez az életforma, amíg a külvilág nem hallat magáról, amíg be nem tör az ő lassacskán kialakított, védett „belső” világukba. Az elhagyott, paradicsomi burjánzású folyóparton együtt vannak növényevők és ragadozó állatok, szinte Ézsiás jóslatát idéz-

ve: „A tehén és medve legelnek, és együtt fekszenek fiaik, az oroszlán, mint az ökör, szalmát eszik...” (Ésaiás 11:7) és „A farkas és bárány együtt legelnek...” (Ésaiás 65:15), de a békéjük időleges. Hiába az Édenkert képzete: ez nem az őскеzdet. A bűnbeesés után vagyunk. A vízözön nem tudta megtisztítani az emberiséget régről hozott tulajdonságaitól. Nurma a folyóba hajítja Gilgames mindent megmutató varázsgyűrűjét. Kasszú szép ruhákra áhítozik. Ur-Nungal is szívesebben élne a városban, a civilizációban. Egyedül Nurma tartaná itt őket össze, de hiába. Amíg a folyóparton élnek, Gilgames így gondolkodik: „A bölcs tudja: királyság – silánság!” (11). Ez Utnapistim pozíciója, az ő felismerése – nem Gilgames átélt tapasztalata, magára vett póz csupán. Eljut majd ő is oda, amikor hiteles szavai lehetnek ezek, de addigra megjárja az életet és a halált. Most még előtte van mindennek. Most még nem tud lemondani a felkínált hatalomról, sőt furfangosan, látszólag akaratlanul segíti is felfedezőit, Utnapistim tudta, miért szánta őt királyságra: Gilgames elfogadja az uralkodást. Ha valóban bölcs lenne, mint Utnapistim, belátná, hogy kísérlete – a bölcsesség összeegyeztetése a királysággal – kudarcra ítéltetett. Hogy kényszerű a választás. Az első perctől kezdve egyedül van. Még úgy sincs mellette társ, ahogy a vízözön előtt Lugal király mellett ott állt egy pontig a bölcs Utnapistim. Őmellé majd Enkidu kerül, de akkorra már tervei nagyrésztét megvalósította. Enkidu a királyságban, az uralkodásban, a szellemi dolgokkal való együttfoglatatosságban nem tud segíteni. Harci bárd, eszköz – jó értelemben véve itt a szót – lehet Gilgames kezében. Ő nem az uralkodásban, hanem az ember-létben lesz társa. A barátságban, az érzésben, a másik emberrel való legszorosabb közelségek egyikében lehet

társ – az is lesz: a legigazabb barát, testvér. De Gilgames funkcióiban, királyi teendőiben egyenrangú partner, az istenséggel való hadakozásainak segítője nem lehet. Gilgamesnek magának kell kitapasztalnia a bonyolult viszonyrendszereket, amelyekbe kívülről és mindenki számára váratlanul belekerült. Neki kell rájönnie arra, hogy az emberek természete a régi.

A paradoxon: Gilgames új világot akar építeni, de a régi képére és hasonlatosságára; annak pozitívumaival, hátrányai nélkül. Azt hiszi: a régi világot építi, új emberekkel. Holott: új világot épít régi emberekkel. Beleértve persze azt is, hogy ő az új korszak tudatos meghirdetője.

Ő is idealistának indul, mint uralkodása kezdetén Lugal. A kettejük közötti hasonlóság szembetűnő, az író több helyen egymásra játszatja alakjukat. Ami Gilgamest megkülönbözteti: nem a szándék, nem is a tett, hanem az, hogy ő időben ki tudott lépni az uralkodásból, vissza tudott térni önmagához, ember voltához. Lugal csak az utolsó percben ébredt önmaga tudatára. Sorsuk abban is eltér: Gilgames egy most megszülető kort képvisel, Lugal egy pusztulóban levő kor embere.

Gilgames felismeri a korszakváltást, bejelenti a Bika uralmát, elrendelni az ennek megfelelő szobrok felállítását, jelképek elhelyezését. Már a pusztá bejelentésénél megriadnak tőle: megtörte a szertartás rendjét, az isteni rítust, a szabott törvények szerinti folyamatot. „Mi ez? Mi történt? Kinyilatkoztatás, vagy szörnyű csapások előjele? Gudea, azaz Beszélő szól-e hozzánk isteni révületben, avagy lábbal taposta a szertartásokat egy jöttment, aki Nergál borzasztó hatalmával ült a trónra? Isteni szózat hangzott-e el, vagy alvilági?” (111). Isteni szózatot hallottak – ez a jelentés

szilárdul meg. És itt még a kinyilatkoztatás és a hírhozó személye egy. Később szétválik. Nem a kinyilatkoztatás igazságában fognak kételkedni, hanem a hirdetőben, a „küldöttben”. Őt látják majd alvilági, sötét erők megszállottjának. Lépésről lépésre nyomon követhető, hogyan változik annyira a Gilgamesről alkotott kép, hogy Messiásként fogadott uralkodóból elnyomó Szörnyeteggé válik.

A művet át- meg átszövik a Bibliára és a következő műre, az *Én vagyok*-ra való utalások. Gilgames előlegzi Jézus alakját. Ő valóban Messiásként indul. És ahogy a Messiástól elfordult, úgy fog tőle is elfordulni a nép; mert nem azt a birodalmat építi fel, amit várnak tőle. A vén Elulai ki is mondja (igaz, gúnyosan, de a gonosz által megszállottak mindig az igazságot mondják): „te vagy a kiválasztott” (64). Megérkezése Urukba valóságos diadalmenet: „... pálmaágakat lengetned eléd, virágokat hintenek utadra, zsoltárokat énekelnek dicsőségedre, síppal, dobbal, hárfával és tapssal fogadnak. Fehér ünneplőbe öltöztek...” (70) – mint a bevonulás Jeruzsálembe. Csak fölkentet, királyt fogadnak így. És Gilgames is ebben a gondolkörben mozog: „Kedvesek vagytok nekem, mint pásztornak a bárányai, vállamra veszek és tiszta vízre viszek benneteket” (64). Ez a bibliai kép fordul át majd egy másikba, amely szintén az Újszövetség szóhasználatát idézi, de ami ott pozitív tartalom, az itt negatívvá formálódik. A gúnyrajzon Gilgames mint emberhalász jelenik meg. Jézus tanítványai is halászok, eredeti mesterségük szerint – Gilgames is az volt –, akik „ezentúl embereket fognak halászni”. Ezzel a nyitó képpel indul majd a következő regény, az *Én vagyok*, ami egyben visszaüt a Gilgamesre: Jesuah a Kinnereth taván halászból tanítványokat gyűjt. „Jöjjetek velem, és lelkeket fogtok

halászni” (8). Pontosabban: itt csak újból összegyűjti őket és számba veszik, „hol szakadozott el a háló”, amivel halászni akarnak, kik maradtak hűségesek a régiek közül. „Lassanként elvonult előttük egész Galilea és a Város. A „háló”, bizony szakadozott volt” (22). Önmagában is megáll ez a jelképiség, halászközléről lévén szó. (És biblikus.) Ugyanakkor benne van az a kettősség, ahogy a tanítványok látják Jesuah-t és ahogy majd Jehuda látja – és belejátszik a Gilgamesnél rárakódott jelentéstartalom is. Gilgames származása a homályos múltba vész, egykori foglalkozásán túl nem lehet tudni róla semmi biztosat. Ezt használja fel Diggin, amikor megrágalmazza: „Gilgames fattyú, zabigyerek. Szurokkal bekent kosárba tette ki az anyja, kihalászták és felnevelték valahol...” (262). Ezek a mondatok térnek vissza az *Én vagyok*-ban és *Az égő csipkebokor*-ban, amikor Jesuah és Mózes származásáról hasonlóképpen fognak vélekedni. Jehudának – Digginhez hasonlóan – rögeszméjévé válik a gondolat, hogy a – most már nagyon is jól ismert születésű – „messiás” elveszejtí a népet.

Kodolányi mindig belülről akarja megismerni és megértetni hőseit. A tetteik indítékait fedi fel. Diggin halálos ellensége lesz Gilgamesnek, látszólag minden ok nélkül. Hiszen Gilgames kegyesen bánik vele. De a művész előítéllettel közelít hozzá, a saját félelme bénítja meg, a saját kudarcra fordítja szembe az uralkodóval. Ezt nem tudja megbocsátani. Ezekben a lélekábrázolásokban is megmutatkozik az író pszichológiára való hajlama (aminek egyik legjobb példája a Júdás-figura lesz). A többi szereplő – Nurma, Ur-Nungal, Elmesum – tetteinek mozgatórugói szintén felfedeznek.

Bármely szereplő – mozgassa bár alantas ösztön vagy vágy – bármikor részese és megvalósítója lehet egy mitikus szituációnak, pusztán a létezése és az adott cselekedete révén. Léte hasonlóná válhat az istenség létéhez, sőt az aktuális történésben azonosulhat vele. Ez a regényben többször megtörténik. Már a szukkal mítoszba emeli önmagukat a folyóparti kis házban. „Hárman jöttünk hozzád, mint a szent Háromság, Anu, Enlil és Enki. Persze, a legszentebb Titok: az Atya, és a Fiú. Csak a jelkép kedvéért s nem hitvány gőgből mondom, barátom, hogy Anut én képviselem, Enlilt Bélíbu, ez a hős katona, miután Enlil hadakozott Tiámattal, a zűrzavarral. Enkit pedig Tarlugal, a halász és csónakos, mert eleme a víz, tehát az Ég párja és tükörképe. Kacagni lehetne merész szavaimon, de mondom, tekintsétek jelképnek” (48).

Akarva-akaratlanul minden történés mítosz-szerűen történik. „... új Ég és új Föld ez, a Bika uralma alatt állunk, s mint tudjátok, Istár képe a bika. Most saját jelében uralkodik Istár és Istár jelében a Bika” (122). Ezért lesz Gilgames (a Bika) szerelmi kalandja a regény végén Bilalával (Istárral). Ők ott egy mítoszt élnek – élnének – meg, ha Gilgames – önmagán téve erőszakot – ki nem lépne belőle.

Gilgames sorsának a Bika mellett másik példája, jele a sas. Királyságáról jósol neki az Ur-Nungal által lenyilazott állat éppúgy, mint Diggin éneke Etanáról, akit a sas a Nap felé ragadott magával, de lezuhantak a földre. Ez is Gilgames-analógia. Másodszorra jelenik itt meg a sorsa így: Napba emelkedés és lehanyatlás. A külső történet, uralkodói „karrierjét” tekintve nem, a belső cselekmény szintjén azonban ez fog történni Gilgames-sel.

Kodolányi általánosságban gyakran a Nappal szimbolizálja a szeretetteljes istenséget. A Nap attribútumaival, a Napban mint istenségben való részesüléssel jellemzi hőseit. A *Vízözön*ben Utnapistimet meditációiban sugarak vették körül, fényesség töltötte el. Gilgames felismerése pillanatában „Erőt érzett, megmagyarázhatatlan, sohasem ismert erőt. A Nap sugárzásához hasonlóan elárasztotta testét-lelkét, betöltötte szívét, elkápráztatta szemét. Erőt, ami belülről s mégis felülről ömlött s nemcsak őt borította el, hanem az egész világot. Szemét egy pillanatra behunyta, tüdejét teleszívta levegővel, arca a megrendüléstől elsápadt, megmerevedett, mintha minden izma elfásult volna. Aztán tűz járta át, szemét kinyitotta, s most égett a tekintete. Félelmetes volt. Olyan volt ez a pillanat, mintha a kéken ragyogó Égből láthatatlan, néma villám csapott volna le, átjárta s kigyújtotta volna tetőtől talpig.”¹⁴

Gilgames ezt az erőt a birodalom naggyá tételére akarja fordítani. Az első benyomásokat Urukra az első alattvalótól szerzi. A hízelgő szavakból felépített eszményi államot látja maga előtt, tökéletesen jó emberek gyülekezetét. Már a város külső képének megpillantása csalódás. Ezek a viskók sem a szukkal felrajzolta látomással, sem a Gilgames lelkében megőrzött képpel nem egyeznek. Külsőleg sikerül a régihez hasonlóvá tennie az újat, de az embereket nem változtathatja meg. Ezért lesz minden törékeny, sebezhető – belülről. A változás kívülről és felülről jön. Egy újabb kíméletes diktátorral állunk szemben, akitől népe ezt kérdezi: „Megszabadítottál bennünket a hatalmaskodóktól, de ki szabadít meg minket tőled?” (538). Az előző regényből ismerős problémák kerülnek ismét elő: Lehet-e erőszakot alkalmazni a jó cél érdekében. Mintha Lugal művére

kopírozódnék rá a Gilgamesé. Ő maga is érzi a „mintha mindez már megtörtént volna egyszer” érzését, ez a déjà vu nyer szavakban megfogalmazást akkor, amikor először még ártatlanul és tudatlanul tiltakozik a benne magában felmerülő kép ellen. „Mennyire más építkezés ez, mint Lugal őrült vállalkozása, a Világtorony volt!” (269). Hogy mégsem annyira más, azt bizonyítja az újból felbukkanó hasonlat a hangyabolyról. „A templomépítés megszabott tervek szerint történt... Állványzat nőtt ki a földből, mint hatalmas, másvilági növény. Létrák, deszkapallók meredélyein kúsztak a munkálkodók rajta. Nevetésre mindig kész lányok talicskákat toltak, mint hangyák a bábót” (218). Ennél a leírásnál még gondolhatunk a növényi burjánzás, növekedés analógiájaként a szeretlen anyagból való építkezésre. Bár a szöveg már itt egymásra vetíti az emberi építkezést (ezt kicsinyítve) és a hangyavilágot (sokszorosára nagyítva). Ugyanez lejátszódik még egyszer, ekkor már rögzítve a látványt. „Gilgames... szédítő távolságra látott a magasból, a Puranunu ezüstszalagja hosszan kanyargott a lankák között, el-eltűnt s megint előbukkant, s pálmakertek fücsomóknak látszottak, a szántóföldek festett kockáknak és hangyáknak az emberek. Uruk házrengetege olyan volt, mint egy boly” (394). Gilgames ezzel a rávetült Lugal árnyképpel, ennek a súlyával csak akkor szembesül, amikor tudomást szerez a nép valódi érzelmeiről. Addig csak az álmát látta maga előtt. A jövőt, amit majd meg fog valósítani, és a mércét, a múltat. A jelen kimaradt. (Az emberi világ hangyaboly-képe Az égő csipkebokorban is visszatérő motívummá válik.)

Két Szabó Lőrinc-vers idéződik fel: a *Vang-An-Si* és a *Vezér*. A *Vang-An-Si*-ben az a Gilgames, aki őszintén és jó szándékúan népboldogító akar lenni:

Tíz évig dolgozott a szent bölc,
büszkén, hogy amit most csinál,
ezer év múlva is csak álom
lesz más népek fiainál:
békét hirdetett s ölt nyugodtan,
ha ölnie kellett neki,
angyalok voltak katonái
s angyalok a hóhérai.

Tíz évig dolgozott Vang-An-Si
és dolgozott mindenkiért,
kétszázmillió szíve volt és
a vén világ arcot cserélt:
látta: roppant számok és tervek
bölc kényszerben hogy építik
szerencse, önzés, bűn s örök harc
fölé az ész s rend álmait.

A jó, az eszményi állam megvalósításáért tiszta lelkiismerettel erőszakot is alkalmazó figura kudarcát láttatja meg Szabó Lőrinc és Kodolányi.

A másik az a Gilgames, aki érzi a hatalmát, megmámorosodik tőle. Aki tudatában van az erejének: „nemcsak a nép erejét látta itt, a napfényben úszó térségen, nemcsak a kemény lábak dobogását, az érces torkok harsány rivalgását hallotta, hanem azt is érezte, hogy mindez, ami itt és távol történik körülötte, belőle áramlik, az ő erejét sugározza, belőle támadt, gyarapodott, öltött ezerféle alakot” (274). Nem az egész Szabó Lőrinc-verset idézem, csak sorokat belőle:

Csak két kezem van, s ezer kellene,
százszor ezer, mondtam keserűen,
százszor ezer kéz, egy, szem, millió,
hogy megcsináljam, amit akarok...
Csak két kezem volt, csak egy életem...
S lett millió! – mondom ma. – Én vagyok
a nép, az ország: minden porcikám
és minden percem és gondolatom
szétosztottam s egy-egy katona,
egy-egy élet lett mind...
A cél: én vagyok, a cél: én magam.
s még valami, amit magam sem értek...
e titkos cél úgy használ engem is,
ahogy másokat én, vagy ahogy a
boly a hangyát, a kas a méheket.
Mondják, kegyetlen és őrült vagyok,
szörnyetegnek lát az idegen önzés:
zümmög a vak ideológia!

A hatalom működése, a mechanizmus hasonló: a népben megszorozódó egyén, aki ezzel az erővel tudja megvalósítani terveit. Gilgames ezt teszi. Megszilárdítja birodalmát. Hadat szervez a békesség fenntartására. Bevezeti a Lugal idejéből ismerős agyagtáblát. A régi templom helyébe újat építtet. Csatornáztat. Tornyot épít. Mind között ez a legérthetetlenebb terve; ez váltja ki a legnagyobb ellenállást. „Gúnyolnak, Lugalhoz hasonlítanak, tornyomat a Világtoronyhoz mérik, őrültségemet emlegetik, bukásomat jóslgatják” (429) – mondja Nurmának. Neki – az egyetlennek – meg is magyarázza: „Az én tornyom a földi világ hét lépcsőjét fogja az emberek elé állítani, s az élet hét fokozatát

a földi léttől az isteni valóság hatalmasságáig. És jelenti még az égi köröket, ahol a Bibbuk keringenek, s Udu uralkodik öröktől fogva örökké. De mindezek fölött, az Ég lazurkő boltozatának közelében, ott fog állani a magányos kicsiny ház, aranybútorokkal berendezve Anu számára. Aki ezt a hét emeletet bejárja s minden fokozaton áldozik annak a csillagistennek, aki az emeleten lakik, végezetül a legfelsőbb fokozatba lép, Anu ábrázolhatatlan, örök világába. Ahol nincs tér és nincs idő, csak a Minden van és a Semmi. A testi világból, a kövek, a növények, az állatok világából emelkedik föl a hívő a testetlen világba, Anuhoz" (430).

A hét szint megértéséhez Kennsbert Károly könyve ad fogódzót. Mint láttuk, az abban leírtak szerint az *öntudatfejlődésnek hét fokozata* különíthető el: az alacsonyabbtól a magasabb felé haladva a fizikai, éter, asztrál, mentál, kauzál a Budhi és az Atma síkja. Az anyagi világ a szelleminek tükörképe. Például az Atmának megfelel a fizikai sík. A kauzál-sík az okok, az intuíció síkja. A zseni ihlete: „a kauzalsík igazságainak emberi nyelvre lefordított kinyilatkoztatása”.¹⁵ A Budhi az isteni lélek síkja, ezen a síkon valósulhat meg a bölcsesség és egyetemes szeretet. Az Atma a legmagasabb sík, „az isteni szellem, az Atya mibenlünk...”¹⁶ A krisztusi öntudat síkja. A síkok közül az első négy halandó (fizikai, éter, asztrál, mentál), a többi három halhatatlan, tértől és időtől független létező. Ez a Beavatottak, Utnapistim barátainak létezési módja. Közülük sem áll mindenki azonos fokon.

De a *Vízözön*ben még vannak Beavatottak. A vízözön után Gilgames, a végső titokba beavatást nem nyerő, az utolsó lépcsőfokig el nem jutó lesz az, aki messze a többiek fölött áll. A hozzá legközelebb álló Enkidu legfeljebb az asztrálsík

embere lehet. Mit értenek ebből a többiek, akik számára a torony épül? – Annyit látnak: hiába rendeli őket munkára Gilgames, az életkörülményeik nem javulnak. Ki akarja fosztani Urukot, „Mint valaha az Őrült Lugal, az okos király?” (319). És mit mond az értelmiségi, a művész Diggin: értelmetlennek tartja, de ő még gúnyos-ironikus mesét is fabrikál köréje, amit mindenki, végül már ő maga is komolyan vesz: Gilgames az Ég ellen tör, csákánnyal, szekercével akar szárazság esetén vizet zúdítani a földre; egy újabb, szörnyűbb vízözönt készít elő. Micsoda félreértése ez a szándéknak. „Nem a lázadás, hanem az alázat tornyát akarom...” (315). Mivel azt hiszik, Gilgames az Ég ellen lázad, ők lázadnak fel ellene. Gilgames megpróbálja felnőttként kezelni a népet, amikor a gúnyrajz megpillantása után leváltja a vezetőket és népszavazást rendel el. Egy demokráciára éretlen népnek adva meg az ezzel élés jogát. Holott „Tisztában volt a nép erényeivel és hibáival: gyermekességével, rajongásával, csüggetettségével, korlátoltságával is. De szerette ezt a népet, ezt a félig-meddig kialakulatlan, keverék, zavaros agyagot, mint a szobrász szereti anyagát” (355). (Kodolányi ezt a hasonlatot majd a Mózesben viszi tovább.)

„Ma már megállapíthatjuk, hogy Gilgames uralkodásának ez volt a fordulópontja” (354). Ha véres bosszút áll, ha szerepe szerint, a nép uralkodójával szemben támasztott elvárásainak megfelelően viselkedik, tisztelték volna az erejét, a hatalmát. Ettől a ponttól kezdve válik minden bizonytalanná: az összeesküvés – ami eddig pár ember magánügye volt – feltartóztathatatlanul torkollik polgárháborúba.

Kodolányi a folyamatot írja le, a kialakulástól nyomon

követve végig az ábrázolt történést. Mindennek a kezdetét, a genezisést mutatja be, vagy csak jelzi. Így lesz hangsúlyos a „történelemben először” – formula: az első népszavazás, az első állatáldozat, az első háború, az első nőuralom. A történelem menetében is, mint a lélekállapotokban, a kialakulást, az indítékokat keresi.

A regény egyik legfontosabb szereplője Diggin, a költő. Ő Gilgames legveszélyesebb ellenfele, mert ő a legtudatosabb, aki gátlás nélkül felhasznál minden eszközt, hogy célját elérje. A vízözön előtt még volt valamilyen fontosságuk az értelmiségieknek; Utnapistim mellett ott voltak ők is autonóm, cselekvő emberekként. Ugyanakkor megvolt a társadalomban betöltött szerepük, posztjuk. Itt az értelmiség nem hallat magáról, a rendszer kiszolgálója, vagy Diggin-féle kártékony rögeszmés. I Hétil és Namzi nemzedékének eltorzult utóda ő. A tudás hatalma szövetkezik a rosszal. Az eredmény: a bűnbak megtalálása az idegenek (az akkádok) és a nők személyében. Minden bajért ők, a gyengék, a védtelenek a felelősek, akik nem tudnak visszaütni. A művész, az intellektus kiirtása valamennyit. A sörházi összeesküvés burkolt szervezője, a háttérből irányító, az ideológiagyártó, a saját gyöngeségét megbocsátani nem tudó Diggin Néróvá éppúgy válhatna, mint Hitlerré.

Ebben a figurában benne van az író védekezése is. Azt is megírta benne, amivel őt magát vádolták. Megmutatta, hogy a fanatizmus, a nyelv tisztaságának őrzésébe burkolt idegengyűlölet, a faj védelme hogyan válik kártékonnyá. Ez az, amitől Kodolányi elhatárolja magát. Megírta azt a képet, amit róla alkotott a vád, és megírta a választ, a tiltakozását is.

Gilgames másik ellenfele – nem az értelem, hanem a testi

erő szempontjából – Enkidu. Alakjának leírása szövegszerű egyezéseket mutat az eposszal:

„Tetől-talpig szőr borítja, haja asszonyhajként zuhog le; teste tömött gabona-osztag, haja asszonyhajként zuhog le. Semmit nem tud a városokról, semmit nem tud az emberekről; teste Anuéhoz hasonló, haja asszonyhajként zuhog le. Ruhája meg mint Szumukáé, a barmok védő-istenéé. Fűvet eszik, mint a gazellák, gyökéren él, bogyón, gyümölcsön, a szomjúhozó szarvasokkal együtt tér meg az itatóhoz. A víz eleven nyüzsgésével telik szíve az itatónál.”¹⁷

Össze lehetne vetni a regényt az eposszal, megvizsgálva az egyezéseket és különbségeket, de ez nem célom. Kodolányi átalakítva, kibővítve, aktuális történelmi-politikai mondanivalóját is beleszöve így fogalmazza meg a saját mítoszt az emberről. A regényen belül gyakran utal az „eredetire”. Ki-kiszól a történet mögül, tudatosítva ezzel, hogy az irodalom szféráján belül vagyunk, másrészt néha oknyomozó tudósként beszél olvasójával, beavatva bennünket az alkotás során felmerült problémákba, töprengéseibe. Soha nem kívánja személytelen leíróként feltüntetni magát.

Ahogy Enkidut bemutatja, az egész koncepció Várkonyinak a régi emberről szóló munkásságára épül rá. Enkidu mégsem lelketlen séma, nem egy tétel illusztrációja, hanem léttel teli alak. Gilgames ellenpólusa: a szellem embere mellett az anyag, az élet embere. A természeti világgal egységben élő ember, aki a bűnbeesés révén kiszakad ebből a tudatlan harmóniából. Valaha ő is beletartozott egy emberi közösségbe, ahol azonban csak a rokonsági fokkal különböztették meg magukat egymástól. Megrendítő lesz majd találkozása az „Atyá”-val, akit ő még megért, de az őt már nem. És megrendítő lesz szembesülése azzal az önma-

gával, akivé szükségszerűen vált. Hiszen csak egy választása maradt. Beteljesíteni a szerepet: elindul Urukba Gilgames legyőzésére. Ettől kezdve – mivel autonóm önmagát vesztette el – csak eszköz lehet mások kezében. Lehet ezt szépen fogalmazni: Istár küldöttje, Enki Fia – a lényegen nem változtat. Enkidut mindenki valamilyen – őrajta kívül álló – cél érdekében akarja felhasználni. Gilgames megszelídíteni, civilizálni akarja. Ellenfelei fegyverként fordítják vele szembe. Fegyver lesz, de Gilgames kezében. Összecsapásuk előtt Enkidu több volt önmagánál: „... maga Enkidu is jel... nem más, mint Istár küldöttje... nem különös, világos jel volt-e a pusztító Déli Szél s a jégeső? Éppen akkor, amikor Enkidu a városhoz közeledett?” (42). Benne látják az új korszak, a bölcsesség, szilárdság, szépség törvényeinek igazi megtestesítőjét. A viadal után kevesebb lesz önmagánál: Gilgames „harci bárdja”. A helyét nem találta meg, valami köztes létbe került, ahol nem otthonos, ahova nem tudta beilleszteni magát, amelyben furcsa, nevetnivaló idegen maradt. Lett egy barátja, de elvesztette a világban való helyét, ahonnan kiszakadt, amit nem bír többé megtalálni. Ezért kell meghalnia. Balsorsa akkor tetőzik, amikor segít Gilgamesnek legyőzni a bikát. Az új világért végleg elárulta a régit. Ennek ébredt tudatára, amikor fellázad Istár ellen. Itt mondja el Gilgames beszédét Istár ellen – Istárhoz. „Látom Istárt, ó, testvérem... Látom és hallom őt. Tudom, rám vetette szemét már ifjúkoromban és kísért és kísértetett egész életemben máig. Falat építettem, csatornákat ástam, templomot rakattam, palotát emeltem, megváltoztattam Uruk arculatát. Törvényeket hoztam, kereskedtem, most hétemeletes tornyot építek Anunak, fölépítem a Nagy Bölcsesség Házát. Minden kevés neki. Engem akar... Lásd, Istár küldött téged

is, hogy megölj. Kezet fogtunk, testvérek lettük, együtt uralkodunk, én a törvény vagyok, te a harci bárd. Ma iszonyú erejű bikát küldött, hogy összetaposson... Mit eszel még ki, hogy dühében elpusztítson? Miféle csúfságot zúdít még rám, hogy Uruk föltámadjon ellenem? Ó, Endiku nem tudom. De azt nem engedem, hogy csúffá tedd az istennőt..." (508).

Erre kapja válaszul Gilgames magát Istárt. Bilala: ismét egy lehetőség a legteljesebb emberi léthez. Ezért mindent eldobna Gilgames, ami eddigi életében fontos volt. Ennek a fényében nincs Uruk, az építkezés, a közéleti tennivalók, az uralkodás; nincs barátság és nincs család. Gilgames ezt is mítoszként éli meg, mint minden fontos eseményt. Szerelmese nem olyan, mint Istár, ő *maga* Istár. Megtalálta végre azt, amit egész életében keresett. De lemond róla. Felmagasztosítja, csak így tud elszakadni tőle. „Ó, nem istennő ez itt, csupán egy szerelmes földi gyermek!” (604) – kísérti meg a gondolat. De az okos Gilgames ellenáll; visszamenekül kötöttségeihez: uralkodó, férj, apa és barát. Irtózik a győzelmi énektől: „Sohasem volt ilyen háború, istent öltek Uruk hősei...” (607) – ő éppen most ölte meg a sajátját. Ezután már le tud mondani mindenről. Barátja meghal, családjában és uralkodásában egyként magányos.

Enkidu halálának biológiai, orvosi oka ismeretlen – ez újból okot ad Kodolányinak az ismételt ironizálásra korunk felvilágosult emberén, aki abban tetszeleg, hogy elődeit tudatlanságra ítéli. „E történelem előtti idők embere még rontást, bűvölést, varázslatot, alvilági praktikát, gonosz kajánságot látott a betegségben, nem úgy, mint mi, e haladott kor gyermekei, akik mindennek az okát pontosan ismerjük. De hát bele kell nyugodnunk, hogy húsz-harminc millió

éven át nem tudtak az emberek semmit, ámde a múlt század, a Haladás Százada óta sikerült megoldaniok minden titok nyitját” (617).

Nem tudom, mennyire optimista ez és mennyire keserű. Lehet, hogy maga a cím is több keserűséget takar, mint amennyi az *Új ég, új föld* megszületésén érzett öröm. Kodolányi 1949 nyarán fejezte be a regényt. 1950 februárjában ezt írja Szabó Lőrincnek: „Ha pedig volna is pénz, itt a kert, a tavaszi munka: ásás, nyesés, permetezés, ültetés, vetés stb. A rendelet szerint márc. 10.-re el kell végezni, akár esik, akár fagy, akár süt, akár köd van. Futószalagon művelt kertek! Nemcsak új erkölcs, új hit és új irodalom, de új természeti törvények is! Új ész!”¹⁸ – Itt az „új” szónak elég pejoratív értelme van ahhoz, hogy a regény ismeretében megkérdőjelezzük az írói optimizmust. Elgondolkodtató az is, hogy Kodolányi mennyire nagyra tartotta Huxleyt. („Huxleynek azonban minden magyarul megjelent művét többször is elolvastam”.¹⁹) Kodolányi és a *Szép új világ* írója között erőltetett lenne párhuzamot vonni, egy mondat erejéig azonban érdemes talán elgondolkodni a szemléletbeli rokonságon.

A halott Enkidu szelleme az epikureus etikát hirdeti. Gilgames minden eddigi elvének, céljának megkérdőjelezése ez. Ezért is kell indulnia a halhatatlanság keresésére. Bizonyosságot kell szereznie, hogy az élet több annál, amit Enkidu üzent. Magánéletében és király-létében egyaránt kudarcot vallott; egyiken sem válthatta meg a másikat. Sorsában elválík egymástól a külső történet és a belső. Mintha kettős életet élne. Külsőleg dicsőséges, erős és hatalmas uralkodó. Terveit rendre kemény kézzel megvalósítja, hadjárata sikerrel jár. Ám rendje belülről támadható.

Ennek a felszínre jutása polgárháború, a nép ellenséges pártokra szakadása. Az egymással meghasonlott nép az önmagában meghasonlott Gilgames állapotát tükrözi vissza. Gilgames legalább annyira gyenge belülről, amennyire erős. Király-volta hadakozik ember-voltával, hogy végül az utóbbi győzzön.

Szabó Lőrincnél az ember élte át a király pozícióját, a versek ezt tükrözik. Kodolányinál fordítva van: a király éli át a regényben az embert. Gilgames külsőleg felépített szilárd burkát rendíti meg az Istár-szerelem, majd Enkidu halálával egészen leszakad a burok. Gilgames meztelenül, mindent maga mögött hagyva indul el a végső partokra; vissza, a múltjába. Alászállás, pokoljárás ez. A képi megjelenítés szintjén a tenger fenekére kell leszállnia, hogy meglegye ott örökké élő és soha nem változó emlékképeit, egykori létezési módjait. Ahogy valaha őse, Utnapistim kilépett a világból, úgy indul el most Gilgames, hogy megkeresse a saját megmenekülését a pusztulástól. Utnapistimnek sikerül a halál fölé emelkednie, ezért kell tőle tanácsot kérni. Visszaindulva az időben, három létállapotával szembesül. Mindháromban boldog volt. Aztán, Szurippak, Erech. Az Aranysziget ellen föllázad – ennek a létnek az illúziója már összetört benne, ő maga törte össze véglegesen. Mindennél fájdalmasabb lenne ezzel a szembesülés. Mindennek össze kell törnie benne, meg kell semmisülnie, csak akkor válhat mindent értővé és tudóvá, beavatottá. Ennek jele: megtalálja – kegyelemből, ajándékba kapja a kék virágot. Ami – a romantika után vagyunk – nemcsak az örök életet, halhatatlanságot szimbolizálja, de a boldogságot is. Gyermekek-ön-maga ajándékozza meg vele: megtalálta az ártatlanságot, meglegye az addig hiába keresett idillt, azt, amikor még

öntudatlanul volt boldog. Csak ekkor lehetett övé a virág ügy, hogy nem is tudott róla. Az emberiség gyermekkorát, az egész életében vágyott Aranykort látta meg gyermek-önmagában.

Ezután az utolsó próba: le kell tudnia mondani erről, amit megszerzett. Amit ifjúkorában nem értett, ami miatt nem lehetett beavatott, azt kell most megértenie. A bölcsek tanítását: „A béke pedig s a lemondás: az időtlenség” (*Vízözön*, 96). Meg kell tanulnia, „... hogy csak a világ múlik el minden pillanatban, minden pillanat minden pillanatában, hogy újra meg újra megteremtődjék [...] hogy a változó világ meghal minden születésben, újjászületik minden meghalóban, de a lét örök” (677–678).

- 1 Kodolányi János levele Szabó Lőrinczhez, Akaratya, 1953. december 27. MTA Könyvtára Kézirattára, Ms. 4683/51.
- 2 Eddig az Életünk 1989/8. (*Kodolányi Vízözön című regényének keletkezéstörténete*), a Jelenkor 1989. szeptemberi (*Egy Kodolányi-regény kimaradt részleteiről*), az Új Horizont 1990. július–augusztusi (*Az univerzális bagyomány Kodolányi műveiben*) számában jelentek meg a témakörben tanulmányaim; bevezetőben ezek néhány megállapítását rövidítve közlöm.
- 3 KENNSBERT Károly, *Misztika mint világnézet*, Bp., 1941, kiad. KÓKAI Lajos. Az idézett levél: Kodolányi János Szabó Istvánhoz, Akaratya, 1952. július 30. (A birtokomban lévő xerox-másolat alapján.)
- 4 Kodolányi János Szabó Istvánhoz, Akaratya, 1952. július 30.
- 5 Kodolányi János Szabó Istvánhoz, Akaratya, 1952. augusztus 30.
- 6 KENNSBERT Károly, i. k., 12–13.
- 7 KENNSBERT Károly, i. k., 169.
- 8 KODOLÁNYI János, *Új ég, új föld*, Magvető, Bp., 1958, 293. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)
- 9 KODOLÁNYI János, *Az égő csipkebokor*, Magvető, Bp., 1973, 755. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)

- 10 A bibliai idézetek Károli Gáspár fordítását veszik alapul.
- 11 KODOLÁNYI János, *Én vagyok*, Magvető, Bp., 1972, 69. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)
- 12 KODOLÁNYI Júlia, *Apám*, Magvető, Bp., 1988, 188.
- 13 TÜSKÉS Tibor, *Kodolányi János*, Magvető, Bp., 1974, 197.
- 14 KODOLÁNYI János, *Vízözön*, Magvető, Bp., 1977. (A továbbiakban a szövegben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)
- 15 KENNSBERT Károly, i. k., 57.
- 16 KENNSBERT Károly, i. k., 60.
- 17 *Gilgames (Agyagtáblák üzenete)*, Európa, Bp., 1974, 91.
- 18 Kodolányi János Szabó Lőrinchez, Akaratya, 1950. február 21.
- 19 Kodolányi János Szabó Lőrinchez, Akaratya, 1953. december 27.

A befejezetlen múlt
– Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről –
III.

(Egy szerencsétlen közjáték) 1965 telétől 1966 kora nyaráig ideológiai és politikai szempontból fontos időszak telt el. 1965 februárjában jelent meg a Társadalmi Szemlében a szocialista realizmusról szóló állásfoglalás, mintegy demonstrálva, hogy a párt kezébe tartja az eszmei irányítást, 1966 júniusában pedig napvilágot látott a központi bizottság határozata a gazdaságirányítási rendszer reformjáról. Ezen a megtervezett íven belül adta közre Tóth Dezső azt az írását, melyben mesterien egyensúlyozott az eltökélt szocialista kultúrpolitika és az értelmiség szélesebb köreinek megnyerését célzó, engedékenyebb szellem között.¹ Ez utóbbi a befogadás nyájasabb gesztusában nyilatkozott meg: határozott mozdulattal osztotta ugyan kétfelé a kortárs magyar irodalmat szocialista irodalomra és nem szocialistára, ám kijelentette, hogy a két csoportot nem személyekben, irányzatokban és nemzedékekben kell elgondolni, hanem művekben. Ez akkor annyit jelentett, hogy az ún. „nem szocialistákat” sem kell már kirekeszteni a szellemi életből, s nem általánosságban kell megítélni őket, hanem műveik szerint, egyenként mérlegelhető, hogy mi a teendő velük. A szövetségi politika keretei közé tartozó taktikai megfontolásoknál is fontosabb volt az ideológiai és politikai szilárdság

bizonyítása: annak hirdetése ország és világ előtt, hogy nagyjából és egészében véve ez már a „mi rendszerünket” szolgáló irodalom. Ezt kellett egy nagyobb opusban megmutatni.

A rendszer irodalmáról szóló nagy és részletes irodalomtörténeti összefoglalás első tervezete néhány hónappal később napvilágot is látott ugyancsak Tóth Dezső megfogalmazásában.² Bevezetésül néhány sorban vázolta a munka jellegét: „Az Akadémiai Kiadónál rendre jelennek meg a magyar irodalom történetének testes kötetei. Sajtó alatt van s még ez évben napvilágot lát [megjegyzendő: csak a következő évben látott napvilágot – K. Z.] az 1919-től napjainkig terjedő időszak irodalmának feldolgozása, a sorozat VI. kötete is. Ennek azonban – anélkül, hogy bármiféle értékelésnek elébe vágnánk – van egy kényszerhelyzet-szülte szépséghibája: az 1945-től máig tartó két évtized magyar irodalmáról csak kis terjedelmű, felettébb vázlatos, függelékszerű áttekintést ad. Emögött nyilván nem felszabadulás utáni irodalmunk lebecsülése húzódik, átmeneti szükségmegoldásról van csupán szó: 1945 utáni irodalmunk érdemleges feldolgozásáig sem mondhatunk le a nagyközönség tájékoztatásáról. Ugyanakkor azonban megkezdődtek a kézikönyv VII. kötetének – felszabadulás utáni irodalmunk méltó módon alapos összegzésének – előkészületei is [...]”³

Már e néhány soros bevezetés világosan jelezte a vállalkozás kettős indítékát. Az első – erről szolt e néhány sor – nem tudományos, hanem ideológiai jellegű reprezentáció volt: „méltó módon” leírni az 1945 utáni korszak irodalmát. „Méltó módon”, tehát ünneplésszerűen kiemelni azokat az irodalmi jelenségeket, melyek a rendszer dicséretét szolgál-

ták. A másik – és arról szólt a programtanulmány nagyobbik fele – a szakszerűségi szempontokat foglalta magába. Tóth Dezső hajlékony szerkezeti rendszert dolgozott ki, amelyben elméletileg műfajok, történetileg pedig politikai periódusok szerint tagolódott volna az anyag, s nagy hangsúlyt kaptak volna benne a műelemzések. Elképzelései szerint a kötet inkább művek, mint portrék dimenziójában kívánt haladni. A szerkezeti vázlat láthatólag a két szempont, az ideológiai reprezentáció és a szakszerűség optimumának összeegyeztetését tűzte ki célul: ez a legelső tervként fölvetett szerkezet jobb volt, mint ami végül megvalósult.

Tóth Dezső a szerkezeti vázlat alapján még abban az évben közreadta a kötet téziseit is, lényegében preconcepcióját, amelyet a kidolgozás során meg kellett volna valósítani.⁴ E néhány hónappal később közrebocsátott tanulmány azonban elütött a megelőzőtől, mert egyértelműen az ideológiai reprezentáció került benne előtérbe, átfordult politikai historizálásba, és lényeges kérdésekben figyelmen kívül hagyta az irodalom valóságos problémáit. A tézisek számára az 1945–49-es korszak csak annyiban volt figyelemre érdemes, amennyiben a „szocialista fejlődés csíráit” hordozta,⁵ e fejlődést pedig inkább Szüdi György és Gereblyés László képviselte, mint Szabó Lőrinc, aki „múlt-elemzéssel” volt elfoglalva (*Tücsökművészet*), az újhordásokat „két-ségbeesett közöny” jellemezte, Weöres pedig egyetlen szót kapott: „köldöknézés”.⁶ A kötet egy teleologikus történet-szemléletet hivatott követni, mely a fejlődés ívét egyre magasabbra rajzolva ért volna el a megírás jelenéig, a 60-as évek irodalmához és társadalmához. Az ívnek lehettek szakaszai, de törései nem: a tézisek az MSZMP-nek a szocialista átalakulás kontinuitásáról kialakított akkori ideo-

lógiai szempontját érvényesítették, s ennek szellemében szögezték le, hogy „a fordulat évével új korszak nyílt a magyar nép történetében és irodalmában”.⁷

Tóth Dezső tervezetéről vita alakult ki. Hegedüs Géza⁸ a műfajok és nemzedékek tárgyalásán belül a műcentrikussággal szemben a portrészzerű feldolgozás előnyei mellett érvelt: ez az iskolás szempont aztán uralkodó is lett a meginduló munkák során. Klaniczay Tibor⁹ a periodizálással kapcsolatban 1949 és 1957 határkőszzerűségét hangsúlyozta. 1949-et úgy emelte ki, hogy az 1945–48-as korszak jelentéktelenné vált, oly jelentéktelenné, hogy már fölszabadult volna bemutatása az ideológiai megkötöttségek alól. Az 1957-es évszámmal pedig az irodalom stílustörekvéseit illetően kettébontotta az 1949-től tartó és a tervezetben egységes ideológiai szemléletűnek mondott ívet egy konzervatív első és egy modernebb második szakaszra. Evvel a realizmustól eltérő, új formák értékelését próbálta előmozdítani.¹⁰ Részletkérdések mellett szóvátette továbbá az egész tervezet leegyszerűsített irodalomfelfogását is, hogy pusztá történeti forrássá, kordokumentummá redukálja az irodalmat. Fölhívta a figyelmet arra, hogy a társadalmi valóság nem mindig az irodalompolitikai irányításon keresztül határozta meg az irodalom jellegét, hanem „olykor az irodalompolitika ellenére is”.¹¹ Tamás Attila Klaniczayhoz csatlakozva túlperiodizáltnak tartotta a tervezetet, Hegedüs Gézával szemben pedig – nem vonva kétségbe a portrék szerepét – igyekezett a műcentrikusság szempontját védelmezni.¹² Rónay László már hozzászólásának címével, *Köztelenebb szemléletet!*, kifejezte állásfoglalását a tervezettel szemben. Az 1945–48-as korszakot illetően az Újhold jelentőségére hívta fel a figyelmet,¹³ az 1949–53-as szakasznál

pedig kiemelte a Vigília szerepét, hogy menedéket adott a kiszorított íróknak.¹⁴

Vázlatok, viták, újabb és újabb tervek után megkezdődött a munka operacionalizálása és az évtized utolsó harmadában megindultak a tényleges munkálatok. Az egykötetesre tervezett könyvnek eredetileg 1970-ben a felszabadulás negyedszázados évfordulójára kellett volna elkészülnie. Szerkesztésével Tóth Dezsőt bízták meg, de mivel ő akkor már évek óta a Pártközpontban dolgozott s politikai elfoglaltságai nőtön nőttek, melléte Béládi Miklós lett a készülő kötet társszerkesztője. Szabolcsi Miklós 1965–66-ban vendégtanár volt Párizsban, hazaérkezése után 1967-től az Intézet ügyvezető igazgatója lett, s korábbi posztját, a XX. századi osztály vezetését Bodnár György kapta meg. Így a munkák irányításában, szervezeti és elvi felügyeletében ők is közreműködtek, Szabolcsi távolabbról és magasabbról, Bodnár közelebbről és kisebb hatáskörrel.

A kézikönyv a gyakorlati munkálatok során fokozatosan kezdett eltérni az eredeti ütemezéstől és főként az eredeti méretektől. Egyre növekvő, egyre több intézeten kívüli munkatársat magában foglaló szerzőgárdája ugyanis kezdte felaprózni, nyújtani, „szétírni” a témákat. A műközpontúság elve már az elején eltűnt. A műfaj történeti összefoglaló fejezetek ugyan az eredeti terveknek megfelelően megtartották kiemelt helyüket, de nem műelemzések sorozatai, hanem portrészorozatok kapcsolódtak hozzájuk. Ahogy az elvi politizálás mindinkább személyi politizálássá vált a kultúrirányítás magasabb körében, úgy az évek múltával már fölösleges lett az az ideológiai-taktikai megfontolás, amely Tóth Dezsőt eredetileg a műközpontúság szempontjához vezette. A szerzőgárda is szívesebben dolgozott

íróportrék kereteiben, mert túl azon, hogy hiányoztak irodalomtörténet-írásunkban a műfajtörténeti megközelítés megfelelő alapjai, az egyszerűbb, primitívebb szerkezet több alkalmat adott az ideológiailag megkívánt értékkiemelések tompítására.

A kötet készítői (s az irányítók közül Béládi, Bodnár) már nem fogadták el a szocialista irodalom preferenciáit, már nem voltak hajlandók másod- és harmadrangú írókat az élre állítani: de a megnövelt terjedelem, a túlrészletező, túlbeszélő előadás volt egyetlen lehetőségük arra, hogy az igazi értékekről is érdemben elmondhassák véleményüket. Szó szoros értelemben mindenkit szerepeltetniük kellett, mert tudták, hogy az adatok túláradó bősége elmossa az eredeti célkitűzés elvi alapjait. Közvetlen átértékelésre, a valódi értékek közvetlen hangoztatására és kiemelésére akkor még nem volt mód, legalábbis nem egy akadémiai intézet által készített kézikönyv keretében. A szerzőgárda nem teremthetett saját irodalomtörténeti és kritikai judíciuma alapján önálló értékrendet, hanem részben azt kellett követnie és megvalósítania, amit a tervzet preconcipiált számára, részben pedig ki kellett találnia, hogy a kultúrpolitikai irányítás érdekei éppen mit kívánnak. A megrendelői igényeknek ezt a kettős körét kerülhették meg a már-már extenzív teljességre törekvő feldolgozásmód segítségével. A vállalkozás persze kárát vallotta ennek a jószándékú taktikának, mert összekeveredett benne a lényeges a lényegtelenel, a szükségszerű a fölöslegessel, és nehéz volt eligazodni az egyre nagyobb méretűre duzzadt és meglehetősen egyenetlen színvonalon megírt anyagban.

A munka eleinte vontatottan, a vártnál jóval lassabban haladt, mindenki húzta-halasztotta a nem-szeretem felada-

tot. Már szó sem lehetett arról, hogy a könyv eredeti határidőre, az 1970-es ünnepi évfordulóra elkészüljön. A Kritika 1969-ben közölt először részletet a készülő opusból,¹⁵ de arra azok sem gondoltak, akik aggodalmaskodtak a határidő miatt, hogy az elsőnek közreadott részlet huszonegy év elteltével fog tematikus kötetében megjelenni. A kézirat a 70-es évek elején kezdett nőni és gyarapodni, s az évtized közepén látszott, hogy már nem egy kötet lesz belőle, hanem több. Ekkor került sor az első lektorálásokra. Lektornak Illés Endrét, Király Istvánt és Pándi Pált kérték fel. Illés Endre mint a kézirat tárgyát képező íróársadalom képviselője kapta megbízatását, Királyra és Pándira pedig a szakmai szempontok mellett az ideológiai ellenőrzés feladata hárult. A három lektori jelentés 1975 decembere és 1976 augusztusa között készült el.

Ekkor a kézirat még korántsem volt teljes, fontos részek hiányoztak belőle, de ami elkészült, az az eredeti tervtől és koncepciótól jelentősen eltérő értékhangsúlyokat vetett a negyedszázad irodalmára. A lektori jelentések pontosan rögzítették ezeket az eltéréseket. Illés Endre a részleteket illetően sok kifogásolnivalót talált, de a készülő munka elvi alapjait védelmébe vette. Sőt megerősíteni igyekezett a szerzőgárdának azt az önkéntelenül érvényesülő törekvését, hogy a történeti szintézis az élő irodalom szemléleti nyitottabbá válását szolgálja és minél távolabb kerüljön a merev ideológiai-politikai szempontrendszerrel. „Felfedezett korszaknak” nevezte az 1945–1948 közötti szakaszt, s üdvözölte az ezekről az évekről szóló fejezetek látható igyekezetét, hogy az akkor kibontakozó és megújuló irodalom sokhangúságát, tartalmi és stílusbeli sokféleségét értéktéremtő korszakvonásként mutassák be.¹⁶ Az 1949–1953

közötti évekről óvatosan fogalmazott, egyrészt azt írta, hogy akkor sem „szakadt meg az irodalom *értéktérítő* folyamatosága”, másrészt viszont – kevesellve az irodalmi életről összefoglaló fejezetet író Szabolcsi Miklós erre vonatkozó bíráló szavait – ideológiai alapjellegét tekintve határozottan elmarasztalta ezt a szakaszt.¹⁷ A következő pozitív értékű periódusnak a 60-as éveket látta. „*A nürnbergi mesterdalnokok* harmadik felvonásában – a nagy énekverseny napján – sok, nagyon sok fény ömlik szét a színpadon. Májusfák, a szép dal győzedelmeskedése, egybesereglett ünneplők, diadal. S közbül egy-egy pillanatra fel-feltűnnek az előző felvonás motívumai: a vad *tumultus-téma*, a szigorú *jegyző-ütemek*, de rögtön elnyomta őket a *dalművészet* és a *diadal-téma*. Nem nyomhatom el a hasonlatot: valami ilyesféle történt irodalmunkban a hatvanas években” – írta esszéikus formába öntött lektori jelentésében.¹⁸

Pándi Pál és Király István Illés Endréénél sokkal terjedelmesebb iratukban éppen azt kifogásolták, amit ő hol nyíltan, hol óvatoskodva, csak burkolt formában pártolt és támogattott. Mindkét, kisebb könyv terjedelmű írásban számos megfontolásra érdemes, megalapozott és helyes szakmai észrevétel fogalmazódott meg, s mindkét írás tanúságot tett szerzőjének vitathatatlan erudíciójáról, impozáns felkészültségéről, nem akármilyen formátumáról. Itt most e két vitairást csak elvi alapvetésük és fő kritikai irányuk tekintetében lehet érintenünk, de érdemes lenne őket Illés Endréével együtt teljes terjedelemben közreadni: egy ilyen kötet jelentősen hozzájárulna annak a korszaknak teljesebb és jobb megértéséhez. Pándi és Király lektori jelentésének alaphangját az adta meg, hogy – eltérően Illés Endrétől – a készülő kézikönyvtől azt várták, hogy már-már a hivatalos-

ság rangjára emelhető marxista alapmunka legyen. Tanulmánykötetben, egyéni monográfiában sok mindent elfogadtak, vagy legalábbis elnéztek volna, amiről úgy gondolták, hogy egy ilyen igényű munkának nem lehet megengedni. „Kifogásaimat, ellenvetéseimet nem a kötet ellen, hanem a marxista irodalomtörténet kézikönyvéért foglaltam írásba” – írta Pándi jelentésének végén.¹⁹ Ez az igény, a „marxista irodalomtörténeti kézikönyv” igénye volt az ellenvetések és viták forrása.

Pándi már bevezetőül megfogalmazta kifogásainak elvi-ideológiai alapját. „Leegyszerűsítve [...] azt mondhatom, hogy rendkívüli megértés és értékelő érzékenység nyilvánul meg itt egyrészt az újholdas vágású irodalom képviselői iránt, illetve az újholdas tendencia le- és felmenő ága iránt, – másrészt a népi, népies irodalom képviselőinek kommentárjaiban. Tehát – ismétlem, leegyszerűsítve a képet – két nagy csúcs emelkedik itt ki: az újholdasok és a népiek csúcsa. S közöttük amolyan lapályba kerül a szocialista irodalom, a szocialista realista törekvésű és lényegű literatúra.”²⁰ Míg Illés Endre kevesellte Szabolcsi fejezetében az 1949–53-as periódusra vonatkozó bíráló szavakat, Pándi sokallta őket, az 50-es évek megítélésében másfajta hangsúlyt tartott kívánatosnak. Ahogy írta, „azt félreérthetlenné kell tenni: a jelzett korszakokban [ti. 1949–1953 és 1953–1956 – K. Z.] nem a szektátság és nem a revizionizmus teremtett nagy vagy jeles művészi értékeket, hanem a szocializmus, amely erősebbnek bizonyult mindkét negatív irányzatnál.”²¹ Pándi elvi álláspontjára jellemző volt, hogy nem tartotta elég elismerőnek az Agárdi Péter által írott tudománytörténeti fejezetben a népi írókról szóló 1958-as pártállásfoglalás interpretálását,²² másutt pedig szóvá tette,

hogy a többezer oldalas kézirat hivatkozási anyagában végig túlhangsúlyozódik a tanulmányíró és kritikus Rónay György szerepe.²³

Király István ugyancsak az 1945–1948 közötti korszak kiemelését és az 50-es évek bírálatát tette szóvá. Élesen szólt az Újhold szerinte kétséges és vitatható megítéléséről. „Úgy hiszem, a Kézikönyv egyik legproblematisabb fejezete ez az ún. Újhold-fejezet. [Béládi Miklós írta. K. Z.] Egy kritikailag elő nem készített újjáértékelést kíván deklarálni nagyon nagy erővel itt a kézikönyv. Helyes [a] túlzott, egyoldalú, régebbi elmarasztalások korrigálása, de az itt végbemenő újjáértékelésnek mikéntje, mérete – véleményem szerint – még nagyonis meggondolandó. Főleg meggondolandó akkor, ha még nincsenek teoretikusan megfelelően tisztázva olyan problémák, mint pl. dekadencia, modernség, l'art pour l'art, polgári irodalom, ideológiai harc stb. A sietős újjáértékelés feltétlen magával hozza ugyanis ezeknek a kategóriáknak az átértékelését is, s ez még több vitát igényelne. Az értékek őrzése nem válthat át elvtelenségbe.”²⁴

Alapvetően elhibázottnak tartotta ezen kívül a Kiss Ferenc által írott kritikátörténeti fejezetet, nem marxista, hanem Németh László-i fogantatású, irracionálisba hajló munkának nevezte, úgyhogy ezt a fejezetet jelentősen át is kellett dolgozni Béládi Miklós és Rónay László bevonásával. Miklós Pálnak az irodalomelméletről szóló összefoglalását pedig teljesen el kellett hagyni, ezt a fejezetet később Szerdahelyi István írta meg.²⁵ Király így ítélte meg Miklós Pál munkáját: „Sajnos, ez a fejezet annyira elfogultan elkötelezett egyfajta vitatható – Lukács-ellenes, antirealista – irodalomelméleti koncepció mellett, hogy mint Kézikönyv-cikk véleményem

szerint nem használható. Lebecsüli a marxista irodalomelmélet minden nagy, történelmi eredményét.”²⁶ Király elvi álláspontjának irányát jellemezte, ahogy néhány ponton kifogást emelt Szabolcsi Miklós egyébként általa alapvetően jónak tartott fejezetével kapcsolatban: »Humanus szocializmus«, »emberibb szocializmus« kifejezést kerülni kellene. A cseh események kompromittálták ezt a jelzős szerkezetet. S félős, hogy felvetődik a kérdés: volt tehát antihumánus szocializmus is.”²⁷

A részleteket illetően néhol mutatkozott eltérés Pándi és Király véleménye között, a lényegben azonban egyetértettek. Mindketten a háború utáni első évek megítélését és a szocialista kontinuitás tárgyalását, vagyis az 50-es évek bírálatát tartották ideológiai szempontból problematikusnak. Volt azonban egy elvi kérdés, amelyet csak Király tett szóvá, Pándi nem: az „ontologizálás–elontologizálás” kérdése. Azokban az években vissza-visszatérő eszméje és különös szóhasználata volt ez Királynak. A kézikönyvvel kapcsolatban a Pilinszkyről szóló portrét bírálva vetette Béládi szemére, hogy nem él az „elontologizálás” kategóriájával, nem veszi észre Pilinszky lírájának abból adódó fogyatékoságát, hogy pesszimista szemlélete következtében nála „elontologizálódik az átmeneti negativitás; »léttörvényé« válik a semmi.”²⁸ Az 1945–1948 közötti korszak líratörténeti összefoglalásában pedig, amit én írtam, az „ontológiai irodalom” és a „társadalmi-antropológiai irodalom” fogalompár használatát kifogásolta, mert a realizmus és modernizmus ellentétét helyettesíti, mégpedig fordított értékhangsúllyal.²⁹

Ezek az elvi-ideológiai kifogások vezettek oda, hogy a tudományos és részben tudományos ismeretterjesztő céllal

készülő munka megvitatása hamarosan túlterjedt a szakmai kereteken és politikai kérdés lett belőle. Ebben a helyzetben az Intézet három út között választhatott. Választhatta a nyílt szembehelyezkedést, a lektorok ideológus fogalmazására adandó kemény, ideológus választ, választhatta a teljes behódolást, a kézirat teljes elvi átdolgozását és választhatta a taktikai visszavonulást, a halogató, időhúzó munkák hosszú sorát. Az első utat választva számolni kellett azokkal a retorziókkal, amelyek a megelőző években filozófusokat és szociológusokat értek, a második út pedig olyan önfeladás lett volna, amelynek az egész irodalmi élet kárát vallja. Maradt a harmadik megoldás, a taktikázó időhúzás Fabius Cunctator-i magatartása.

1977 tavaszán az Intézet vezetői megbeszélést tartottak és megállapodtak abban, hogy Béládi Miklósnak egy áttekinthető méretű tanulmányban össze kell foglalnia a kötet koncepcióját, s e koncepcióvázlatot, valamint a felmerült kérdéseket az MSZMP KB Elméleti Munkaközössége elé terjesztik.³⁰ Béládi néhány hónap alatt írt is egy 44 gépelt lap terjedelmű összefoglalást a kötetkézirat elvi és módszertani kérdéseiről, s ebben szinte a marxista alapszemináriumok pártos nyelvén fogalmazva igyekezett kimagyarázni a lektorok által szóvá tett kérdéseket.³¹ A tervezett ideológiai tanácskozásra azonban csak a következő év tavaszán került sor. Martonvásáron rendezték meg: a helyszín megválasztása gesztusértékűen jelezte a vita zártságát, nem-nyilvános mivoltát, a szakmai közvélemény távoltartását és a megbeszélés titkosságig menő bizalmas jellegét.³² A tanácskozáson Aczél György, Aradi Nóra, Béládi Miklós, Bodnár György, Dobozy Imre, Huszár Tibor, Király István, Knopp András, Köpeczi Béla, Kulcsár Kálmán, Nagy Péter, Németh G. Béla,

Óvári Miklós, Pach Zsigmond Pál, Pándi Pál, Rényi Péter, Sőtér István, Szabolcsi Miklós, Tőkei Ferenc, Tóth Dezső vett részt.

A vita megindulása előtt Béládi Miklós bevezetőül összefoglalta véleményét, s ebben határozottabban vette védelmébe a kéziratból kiolvasható koncepciót a lektorokkal szemben, mint az előző évben írott összefoglaló tanulmányában.³³ Három vitatott kérdést emelt ki: a kontinuitás–diszkontinuitás kérdését, más szóval az 1950-es évek megítélését, az ontológiai irodalom és a társadalmi elkötelezettségű irodalom szembeállítását, valamint az újhordások értékelését. A bevezető után elkezdődött vita – lényegét tekintve – azt bizonyította, hogy mind az intézeti álláspont, mind pedig a két ideológiai lektor, Pándi és különösen Király véleménye már egy köztes térben lebegett: a pragmatikus ideológiai hangsúlyok akkor már más kérdésekre kerültek, mint amelyek körül az ő vitáik folytak. Csak a készülő könyv betöltendő szerepének megítélése nem változott meg a tanácskozáson: olyan jelentőséget, olyan orientáló, társadalmi hatást tulajdonítottak ennek az irodalomtörténeti munkának, amelyet akkor már maga az irodalom sem töltött be.

„A Magyar Népköztársaság irodalomtörténete ez, akár-hogy is akarjuk” – jelentette ki Aczél.³⁴ Egy hivatalosnak tekinthető munkát kértek számon a tudományos intézettől, e hivatalosságot azonban még gyakorlatiasabban, még kevésbé elvszerűen képzelték el, mint a munkálatok megindításakor. Nem marxista hittérítést kívántak, mint Pándi és Király, hanem politikai önigazolást. Ennek védekező, defenzív oldalán jelent meg, hogy a kötet ne okozzon nemzetközi bonyodalmakat: ez a kívánság nemcsak a határon túli

irodalmakat bemutató – később külön kötetben megjelent – anyagra vonatkozott, hanem a munka egész ideológiai természetére, például az NDK ideológiájával szemben. Másfelől megfogalmazódott, hogy az irodalomtörténetet jobban össze kell kapcsolni a politikával – ezt is Aczél szögezte így le³⁵ –, s ebben az összefüggésben került elő a periodizáció kérdése, nevezetesen az az újabb óhaj, hogy tekintse a könyv az új gazdasági mechanizmus kísérletét belső korszakhatárnak.³⁶ Ez a periódusjelző kiemelés azonban minden távlatos elvi szempont nélkül, egyszerűen a politikai szféra jelenbeli vezetőszeropének jelzéseként került szóba. Tehát nem abból a megfontolásból jelent meg, hogy ha elkésve is, de meg kell fogalmazni a magyar reformtörekvések elvi, társadalomelméleti alapjait – ahogy Lukács kívánta tíz évvel korábban –, s ehhez járuljon hozzá a maga módján az irodalomtörténet, hanem a politika gyakorlati, pragmatikai síkján vetődött fel.

A jelen igazolása mellett eltörpült a kontinuitás-kérdés. Ami tíz évvel korábban Lukáccsal szemben még kardinális elvi problémának látszott, arról kiderült, hogy pusztán taktikai megfontolás játszott benne szerepet. Pándi és különösen Király, akik továbbra is „stratégiai” horizontú értékszempontra tekintették a szocializmus 50-es évekbeli folytonosságának hangoztatását, magukra maradtak álláspontjukkal. Aczél nem ragaszkodott ahhoz, hogy Révai kultúrpolitikai uralmának idejét mentegessék, annál inkább ahhoz, hogy például Déryék 1956 utáni bebörtönzése a konszolidációhoz való pozitív hozzájárulásként szerepeljen.³⁷ Másfelől elhangoztak belső, szakmai bírálatok is. Pach Zsigmond Pál kevesellte a poétikai értékelést, Németh G. Béla szóvá tette az irodalomtörténetbe nem illő ideológiai

fogalomhasználatot.³⁸ Ilyen és ezekhez hasonló megjegyzések azonban csak érintőlegesen jelentek meg. A tanácskozás nem szabadította fel az intézeti munkát a megkötöttségek alól, hanem elvinek egyre kevésbé nevezhető gyakorlatias szolgálattételre rendelte. Nem igazolta a nagyobb ideológiai elveket hangoztató lektorokat sem: a hatalommegtartás rövid távú pragmatizmusa uralkodott a tanácskozás szellemén. Lezárásaként gyakorlatias megegyezés jött létre abban, hogy az irodalomtörténeti anyagot ki kell terjeszteni 1975-ig, s majd újra lektorálni kell az egészet.

A megkívánt történeti kibővítés tetemes munkával járt, portréfejezetek egész sorát kellett terjedelmileg meghosszabbítani, s módosítani kellett a keretükül szolgáló műfaji összefoglaló fejezeteket is. E munkák az addigiaknál is vontatottabban haladtak: azokban az években a szerzőgárdából már mindenki az egyéni kutatásait állította előtérbe, mert ott a tudományos feldolgozás lehetősége és a kimondás szabadsága sokkal nagyobb volt, mint ebben a szerencsétlen kollektív vállalkozásban. 1979-ben végre mégis elkészült egy kötetnyi a teljes anyagból. Azok a fejezetek, melyek az irodalmi élet három évtizedes történetével és az irodalomkritikával foglalkoztak, külön kötetben is közreadhatónak bizonyultak, mert tárgyilag is elváltak a műfajttörténettel és a hozzájuk tartozó írópályákkal foglalkozó további fejezetektől. E kötetbe rendezett fejezetek lektorálása 1980-ban történt meg – a lektor Király István, Pándi Pál és Tóth Dezső volt – s a kötet 1981-ben megjelent.³⁹ Egy évvel később kiadásra került a munka befejezésének szánt kötet,⁴⁰ a két középső műfajttörténeti kötet megjelenésére azonban éveket kellett várni. 1983-ban elhunyt Béládi Miklós, a félig-meddig kész kéziratok nyomasztó halmaza és

a még el nem készültek gondja ekkor Rónay László nyakába szakadt. A hiányzó két kötet közül az első 1986-ban, a második 1990-ben jelent meg.⁴¹

Negyedszázadig tartott tehát, míg végül befejeződött ez a szintézis, s mire elkészült, akkorra az irodalomtudomány módszerben, megközelítésben, tudományos nyelvben, fogalomhasználatban jelentősen túlhaladt már rajta. De igaztalanság lenne, ha sommásan ítélnénk felette: vannak jól átgondolt és alaposan kidolgozott részei, melyek alapul szolgálhatnak az oktatás és a további kutatások számára, s vannak értéktelen, rosszul megírt fejezetei, melyek nem-hogy tudományos, de még ismeretterjesztő feladatokat sem képesek betölteni. Tudománytörténetileg e több mint ötezer nyomtatott oldalas munkának nemcsak különböző értékű részletei érdemesek a vitára és megvitatásra, hanem az egésze is. A fölmerülő kérdések részleteiről s az egész vállalkozás értékeléséről már megkezdődtek a szakmai eszmecserék,⁴² s ezek még bizonyára hosszú ideig föl-föl fognak lángolni. Lényegében mindenki elégedetlen vele: hivatalos megrendelői kezdettől másnak képzelték, de elégedetlen vele az íróársadalom, elégedetlen saját szerzőgárdája, elégedetlen a szakmai közvélemény, s elégedetlen vele a mai olvasó is. Látnunk kell tehát, hogy e hatalmas méretű munka az elkészüléséhez vezető negyedszázad alatt történeti emlékeztetővé is vált, s mementóként alighanem jelentősebb és fontosabb, mint tárgyyszerű mivoltában. Készülésének itt csak vázlatosan előadott folyamata és eseménytörténete, a körülötte zajló és itt ugyancsak fő vonásokban érintett szerkesztéspolitikai viták egy korszakot tükröznek. Egy korszakot, melynek elviselhetőbbé tétele érdekében e tudomány – akárcsak a szellemi élet annyi más területe – csendes küzdelmet folytatott a maga eszközeivel.

- 1 *Gondolatok két évtized magyar irodalmáról*, Társadalmi Szemle, 1965, 5. sz., 11–27.
- 2 *A felszabadulás utáni magyar irodalomtörténet kézikönyvének szerkezeti kérdései*, Kritika, 1965, 9. sz., 15–23.
- 3 Uo., 15.
- 4 *A magyar irodalom története a felszabadulás után. Tézisek*, Kritika, 1965, 12. sz., 43–51.
- 5 Uo., 43.
- 6 Uo., 44.
- 7 Uo., 45.
- 8 Kritika, 1965, 1. sz., 21–25.
- 9 Kritika, 1965, 3. sz., 25–28.
- 10 Uo., 26–27.
- 11 Uo., 27.
- 12 Kritika, 1965, 5. sz., 27–28.
- 13 Kritika, 1966, 7. sz., 18.
- 14 Uo., 19.
- 15 BÉLÁDI Miklós, *Fejezetek a felszabadulás utáni magyar próza történetéből*, Kritika, 1969, 1. sz., 8–22.
- 16 *A felszabadulás utáni magyar irodalom története 1945–1970*, ILLÉS Endre jelentése, kézirat, dátum nélkül az MTA Irodalomtudományi Intézet irattárában, 6–8.
- 17 Uo., 16–17.
- 18 Uo., 22.
- 19 PÁNDI Pál, *Magyar irodalom 1945 után*, (Lektori megjegyzések), MTA Irodalomtudományi Intézet irattára, 1975. december 1. dátummal, 170.
- 20 Uo., 2. Vagy később visszatérve ehhez a gondolathoz: „[...] Kenyeres Zoltán aránytalanul nagy jelentőséget tulajdonít a 45 utáni lírában a Füst-Weöres-Újhold »vonálnak«. Ennek a Kenyeres által hangsúlyozott jelentőségének [sic. K. Z.] értéknymatéka van, kiemelő szerepe van, – mégpedig más tendenciák rovására. Megítélésem szerint méltatlanságok esnek így. Nem kap kellő hangsúlyt ebben az összegzésben Illyés 45 utáni lírája, amely néhány darabjával »iskolateremtő« hatással növelte a – nevezem így – demokratikus tárgyiaság lírájának tekintélyét. Nem kap megfelelő helyet ebben az összegzésben Benjámin és a munkásmozgalmi-baloldali költészet sem. Anélkül, hogy túlzásokba keverednék, érdemes lenne valamivel érdemibb jellemzést szentelni Lányi Sarolta, Balázs Béla, Gábor Andor nagyon is különböző hangszelésű költészetének.” Uo., 50–51.
- 21 Uo., 12.
- 22 Uo., 26.

- 23 Uo., 7.
- 24 KIRÁLY István, *Lektori vélemény: A magyar irodalom története 1945 után c. kötetéről*, az MTA Irodalomtudományi Intézet irattára, 1976. augusztus 11. dátummal, 34. A részleteket illetően még élesebben fogalmazott.
„Tiltakozom egy nemzedék nevében, hogy Nemes Nagy Ágnes tekintés a nemzedék reprezentatív egyéniségének” – írta Pomogáts Béla portréfejezetével kapcsolatban. (Uo., 30) Vagy az általam írott líratörténeti összefoglaló fejezetről írva: „Az *Újboldn*nak ez a terjedelemben is kifejeződő átértékelése olyan kérdés, amelyet a Kézikönyv szerkesztőségének nagyon komolyan kell vitatni. Hisz nem egyszerű átértékelés ez, hanem már-már centrumba állítás. Bírálathoz nélküli, fenntartás nélküli igazolás.” (Uo., 68) (Meg kell jegyezni, hogy sem Pándi, sem Király elvi kifogásainak semmiféle személyi következményét sem akkor, sem később nem éreztem. Ez elvi vita volt. Személyesen mindkettőjük részéről csak jóindulatot tapasztaltam az évek során. A Kézikönyvnek a költészetről szóló, 1986-ban megjelent kötetébe pedig végül változtatás nélkül az én eredeti, általuk kifogásolt szövegem került bele.)
- 25 Szerdahelyi munkájával a kötet második lektorálásakor Pándi volt alapvetően elégedetlen. PÁNDI Pál, *A Magyar Irodalom története 1945–1976*, Lektori jegyzetek, MTA Irodalomtudományi Intézet irattára, 1980. február 14. dátummal, 18.
- 26 A Kiss Ferencről szóló bírálathoz uo., 7–16, a Miklós Pálról szóló uo., 5.
- 27 Uo., 3.
- 28 Uo., 29.
- 29 „Mindenekelőtt vitatható, hogy realizmus és modernizmus ellentétét „ontológiai irodalom” és „társadalmi-antropológiai irodalom” különbségével helyettesíti. [...] Ennek a behelyettesítésnek következtében a huszadik századi lírai realizmus kérdése kívül marad problémakörén. Ennek törvényei helyett a polgári líra két jellegzetes törekvését 1) az objektív-tárgyi 2) a szürrealista-látomásos költői megoldást tartja csak szem előtt. [...] Az így létrejött kategória-rendszerben a dekadencia problémája törvényszerűen kívülreked, az ideológiai harc gondolatrendszerébe nem illeszkedik be.” (Uo., 69) Hangsúlyoznom kell, hogy Király szavai a kézikönyvre, mint valamiféle leendő hivatalos marxista álláspontra vonatkoztak: cikkekben, tanulmányokban egyéni véleményként akkor már eltértek e fejezetben hangoztatottakhoz hasonlókat. Dolgozatom két évvel korábban megjelent *Gondolkodó irodalom c.* tanulmánykötetemben, és semmiféle ehhez hasonló bírálatban nem részesült.

- 30 E megbeszélés 1977. április 6-án zajlott le, Sötér István, Szabolcsi Miklós, Bodnár György vett részt rajta, valamint a pártközpont részéről Knopp András. Vö. *Emlékeztető*, Bodnár György aláírásával, MTA Irodalomtudományi Intézet irattára.
- 31 BÉLÁDI Miklós, *A felszabadulás után magyar irodalom történetének módszertani és elvi problémái*, 1977. július 27. dátummal, az MTA Irodalomtudományi Intézet irattárában.
- 32 Az 1978. május 31-én megrendezett tanácskozáson elhangzottak nem jelentek meg nyomtatásban. Itt mondok köszönetet Bodnár Györgynek, az MTA Irodalomtudományi Intézete igazgatójának, hogy rendelkezésemre bocsátotta helyszínen készített kézírásos jegyzeteit: amit a tanácskozásról e dolgozathoz írok, ennek alapján írom. Ugyancsak itt mondok köszönetet Bodnár Györgynek, hogy az intézeti irattárban lévő lektori és szerkesztői jelentések és egyéb dokumentumok elolvasását engedélyezni szíveskedett.
- 33 Béládi 9 gépelt oldalas bevezetője az Intézet irattárában található.
- 34 Bodnár György jegyzete, 8.
- 35 Uo., 9.
- 36 Rényi, Aczél és Óvári vetették fel: uo., 6, 8, 11.
- 37 Uo., 9.
- 38 Uo., 1 és 3.
- 39 *A magyar irodalom története 1945–1975, I, Irodalmi élet és irodalomkritika*, szerk. BÉLÁDI Miklós, Bp., 1981.
- 40 *A magyar irodalom története 1945–1975, IV, A határon túli magyar irodalom*, szerk. BÉLÁDI Miklós, Bp., 1982.
- 41 *A magyar irodalom története 1945–1974, II/1–2, A költészet*, szerk. BÉLÁDI Miklós, a szerkesztő munkatársa: RÓNAY László, Bp., 1986; *A magyar irodalom története 1945–1975, III/1, Apróza, III/2, Apróza és a dráma*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László, a szerkesztő munkatársa ERDŐDY Edit, Bp., 1990.
- 42 Ezek közül eddig legfontosabb az Alföld vitasorozata volt. A debreceni folyóirat szerkesztősége 1990 tavaszán körlevélben kérte fel az irodalmi és tudományos élet képviselőit arra, hogy mondjanak véleményt a hatkötetes irodalomtörténetről és az 1945 utáni irodalmat tárgyaló további kötetekről. Az 1990. 9. számtól az 1991. 6. számig tartó vitában a következők jelentek meg: ALFÖLDY Jenő, *Értékmániásan*, 1991, 4. sz., 41–42; BOTKA Ferenc, *Vegyük birtokunkba az egész magyar irodalmat*, 1991, 1. sz., 60–62; DOMOKOS Mátyás, *Nem az irodalmi érték van válságban, hanem az ember*, 1990, 9. sz., 4–6; FEJES Endre, *Ez a század az elejétől tisztázásra szorul*, 1990, 11. sz., 64–70; GYERTYÁN

Ervin, *Akik az irodalomtörténetet összetévesztik a Szentírással*, 1990, 9. sz., 11–16; GYURKOVICS Tibor, *Isten kifogja a maga halait*, 1991, 4. sz., 35–40; HATÁR Győző, *A fekete lyuk*, 1990, 9. sz., 6–8; JÓKAI Anna, *Mi történt mi történik?*, 1990, 10. sz., 52–56; KABDEBŐ Lóránt, *„Örök Párbeszéd”*, 1991, 4. sz., 42–46; KÁNTOR Lajos, *Hiányzó mondat*, 1991, 6. sz., 28–31; KERTÉSZ Ákos, *Fogunkban tartva*, 1991, 1. sz., 69–70; KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, *„Ma is a klikkek idejét éljük”*, 1990, 11. sz., 70–71; LENGYEL Balázs, *Irodalomtörténetírás, irodalmi értékrend*, 1990, 9. sz., 16–19; MÁRKUS Béla, *Kórmutató*, 1991, 6. sz., 34–42; NÁDAS Péter, *„Az írók mindig átcipelik a szellemi poggyászukat”*, 1990, 9. sz., 9–10; NAGY Pál, *Holtszezon?*, 1991, 1. sz., 64–68; NAGY Péter, *Szilánkok*, 1991, 3. sz., 64–68; NEMESKÜRTY István, *Értékek, minősítések, irodalom*, 1991, 3. sz., 68–70; PÁSKÁNDI Géza, *Korforduló-vita*, 1991, 4. sz., 45–50; POMOGÁTS Béla, *Értékek köztársasága*, 1991, 3. sz., 61–64; RÓNAY László, *Érték, értékmentes, értékrend*, 1991, 5. sz., 37–47; SÁNDOR Iván, *Egyetlen mondat helyett*, 1991, 1. sz., 56–60; SIMON Zoltán, *Amin már túl vagyunk, s amiben benne*, 1991, 5. sz., 47–51; SZABOLCSI Miklós, *Hogyan írjunk, hogyan írtunk irodalomtörténet?*, 1991, 5. sz., 51–56; SZAKOLCZAY Lajos, *Korforduló*, 1991, 6. sz., 31–43; SZERDAHELYI István, *Köpnögyfordulón*, 1991, 3. sz., 59–61; TAMÁS Atila, *Vétkesek közt mennyire cinkos, aki nem néma?*, 1991, 1. sz., 62–64; TANDORI Dezső, *Hogy már magunkra ne legyintsünk a bajban*, 1990, 10. sz., 56–63; TARJÁN Tamás, *Át kell-e írni az irodalomtörténetet?*, 1991, 6. sz., 22–28; VAS István, *„Ahány igazi érték, annyi értékszemponi”*, 1990, 10. sz., 48–52; VASY Géza, *Értékek és közvetítők*, 1990, 11. sz., 71–79.

Szemle

Dávidházi Péter monográfiája *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*

Dávidházi Péter Arany János kritikusi életművének értékelését tűzte ki céljául, olyan felfogásban, amely ezt az életművet mesterpéldaként és örökségként mutatja fel. Kontinuitást, illetve kontinuitás-lehetőséget lát Arany és a XX. századi kritikai irányzatok között: konstatálja, hogy e gazdagságot a magyar kritika nem aknáztta ki, koherens és példaszerű etikáját – kevés kivétellel – nem ismerte fel, illetve hibásan értelmezte, modernségét nem látta meg. Dávidházi mindezt ma sem tartja elkésettnek. Célja, hogy az irodalomkritikát művelők *akarják* teljes egészében és mélységében megismerni ezt az életművet, konfrontálódjanak vele, „lábadjanak” ellene, majd meggyőződéssel fogadják el és vigyék tovább felismert és igaz helyükre tett értékeit. Egyszóval, vegyék és hasznosítsák Arany kritikai életművét úgy, ahogy az az eszmék és tanítások történetében szokás – ismerve, tagadva, „gyilkolva”, újrendezve és korhoz-önmagunkhoz hasonlítva.

Nagyon élő és elfogadható javaslat ez, és nagyon közel hozza Aranyt. Dávidházi egységben szemléli a költői és a kritikusi művet, nem pusztán az egyszemélyűség evidenciája, hanem a személyiség valamennyi tettét és művét legmélyebbről meghatározó közös indítékok alapján. Tudomá-

nyos empátia: Dávidházi azonnal mintegy bemutatja, miként hasznosítja ő maga ezt az eleven örökséget. Kritikusai kifejtése rokonszenves, érvelése mentes az agresszivitástól: nem enunciál, hanem meggyőz arról, hogy önnön megközelítése az értelmezés és birtokbavétel lehetséges útjának egyik állomása. Ennek jegyében történik meg az Arany-kritika eddigi idevágó elemzéseinek számbavétele is: a lehatároló, sokszor sommás véleményeket is a „magáévá tétel” szükséges fázisaiként fogja fel, amelyekkel azért vitázik, hogy a tagadás ne váljék kijegecesedett, meghaladhatatlan félreértelmezéssé, hanem a teljes igényű felmérés dinamikus ösztönzőjévé.

Ennek érdekében foglalkozik munkája első részében általános kritikaelméleti és kritikátörténeti kérdésekkel. Első lépésben tisztázni kell „a releváns adatok ismérveit”, hogy ezek alapján történjék a válogatás és rendszerezés. Ehhez Dávidházi szükségesnek látja a kritika lényegének, majd a kritikátörténet saját nézőpontjainak, alapelveinek meghatározását: ezután kerülhet sor a lényegi cél kitűzésére, a saját nézőpont és módszerkészlet tisztázására.

„Szolgálóleányi” státusából régen megszabadulva, a kritikai normarendszer világnézetet, „a létélményre adott teljes választ” alkot, s ezáltal a kritikus önmeghatározását is megteremti; a kritika „sohasem lehet annyira tárgyyszerű, hogy tárgyról állítván valamit, alanyáról ne szólna”. A világkép-alakító feladat önállósulásából következően „a kritika mentalitástörténeti, lélektani, művelődéstörténeti dokumentum”, értéke független saját – bármilyen látványos – tévedéseitől és a bírált mű értékétől. Ezért a kritika önnön tárgyát túlélheti.

Dávidházi a kritikát mint „normatív értékelést és értékelő

normaképzést” határozza meg, kiemelve a normatív és preskriptív kritika közötti különbséget, s egyben hangsúlyozva: „a normarendszer nem rekedhet meg a múltnál, s nem is szakadhat el tőle egészen”. Folytonossága ezáltal a világkép, s vele együtt az emberi kultúra folyamatosságának egyik alapja. Konzervativizmusa alkotó: normát újít, de nem cserél, ezért – ha nem hajlíthatatlan elvek tekintélye alapján ítélt – az értékek felhalmozódásának és megújulásának egyaránt kedvez.

A kritikátörténet a maga részéről „a normafeltárás tudománya”, „a kritika mint értékelő normaképzés” vizsgálata. Ezzel kapcsolatban a kritikusnak a normával szembeni állásfoglalását is meghatározza. Arany ahhoz a kritikusi típushoz tartozik, amelynek szemében a norma „szükséges, de nem elégséges” feltétele a mű értékének.

Dávidházi ezután áttekinti a kritikai módszerek útját a pozitivistákonkonstrukciótól a posztmodern „bizonytalanság tudomásulvételéig”, az „instabilitások kutatásáig”. Elemzése a használandó módszer kialakítását célozza: a termékeny megújulás érdekében még „a welleki úttól”, vagyis a scien-tista kritikafelfogástól is el kell szakadni. Ennek jegyében nem a tárgyra vonatkoztatva kell vizsgálni a kritikát. Az irodalmi tárgy figyelembevételé csak támpont „az eltérő szemléleti perspektívák alakító beavatkozásának értelmezéséhez”. Ez nem megvitatást, hanem „visszafelé nyomozást” jelent, „dogmák harca helyett” kutatást kíván.

Az elméleti és módszerbeli tisztázás után Dávidházi rátér saját, immár relevánsként megjelölt kritériumai szerint Arany kritikusi világképének, étoszának, módszerének elemzésére.

A korabeli kritika szemléletét formáló létélményként „a

szorongást és határkeresést” nevezi meg. A szabadságharc és a kiegyezés között uralkodó veszélyérzetben, fenyegettségben a kritikát „a rendteremtés erős vágya, meggyőződése” motiválja. A „határok, körvonalak, képek” „az univerzumban való idegenségben” az otthonosságot teremtik meg. Ennek érdekében gyötrelmes, de szükséges kritikai önkorlátozást kell megvalósítani és vállalni: Gyulai „önmegalázódás” terminusa erre az általánosnak érzett szükségszerűségre utal. Az átfogó rendhez való fájdalmas alkalmazkodást a nehezebb útként fogják fel: a lázadás, a terméketlen átok vagy a passzív önátengedés a könnyebb költői út: gyengeség jele és jellemhiba. Aki a nehezebb utat választja, felismeri, hogy merőben újat nem alkothat: egyén és hagyomány „egymás létfeltétele”. Poétikai szinten ez azt jelenti, hogy az eredetiség viszonylagos; a költő valahonnan veszi toposzait, de nem ezek (az aranyi „sűrűn felismert kölcsönhelyek”) számítanak, hanem az, hogy a költő mivé fejleszti azokat. A hagyományhoz kötöttségben egyidejűleg kifejeződik az egyénnek az az igénye is, hogy mintegy „az élők és holtak nagy közösségébe” tartozhassék.

A korabeli kritika általános létélményén belül elemzi Dávidházi Arany „határkijelölő normaképzésének” elvi alapjait, kritikában megfogalmazott követelményeit. Egy-egy idézetet választ e lényegi követelmények jelölésére. Az „épen azt, üvegtisztán” arra vonatkozik, hogy a költői szövegnek teljesen változatlanul kell felidéznie a befogadóban a szerzői szándékot, vagyis az olvasói élménynek az alkotói szándékkal azonosnak kell lennie. Ez „normának teljesíthetetlen”, de kifejezi a maximális világosság, szabátosság, pontosság igényét, azt, hogy a költői logikának a mindennapi gondolkodás szabályait is tiszteletben kell

tartania. Arany az „üvegtisztaság” igényében szigorúbb, mint Erdélyi, aki a befogadó „hozzájárulását” lehetséges jónak tartja, míg Arany inkább szükséges rossznak. A „csupán annyit a testből, amennyi a szellem felidézéséhez szükséges” határkijelölése az „elburjánzó, öncélú, átszellemitetlen anyagi részletek” ellen emel vétőt. A lényegét érzékeltető plaszticitás, a költői ökonómia nélkül szörnyeket hoz létre a képzelet. Végül a „helye van minden szónak, sornak” igénye a kompozíció fegyelmezettségére, a szerkezet megkötésének belülről, szervezeten történő megvalósulására vonatkozik: az első számú, legtökéletesebb magyar mintáját ennek Zrínyi adja: az eposzi struktúrára vonatkozó megállapítások zöme Aranynál Zrínyi művét tekinti referenciapontnak.

Ezt követően Arany eposzkritikai, lírakritikai és világnézeti-normatív követelményrendszerei kerülnek elemzésre. Az eposszal kapcsolatban „az eleve elrendelés poétikája”, a lírakritikát tárgyalva „az idomteljesség poétikája”, a költői-kritikai művet átható, azt alapvetően meghatározó világnézetre vonatkozóan „a kiengesztelődés poétikája” jelölést választja Dávidházi, mintegy megjelölve a tárgy lényeginek tartott ismervét.

Az eposszal kapcsolatban elsőként Arany műfajelméleti dilemmáját veti fel: egy „archaikus-anakronisztikus műfaj” művelésének majdnem-lehetetlensége és „a hiányzó nemzeti eposz megteremtésének vágya” feszül egymásnak mind Arany, mind a kortársak esetében. „Hol az anyag? A gazdag mondakör? A mythologia? Csináljunk! Köszönöm szépen. Ezt csinálni nem lehet, ez *csinálódik*”.

Aranynál másféle kételyek is megfogalmazódnak a műfaj korszerűségét illetően. Az eredendő bűn, a népi és az írott

költészet közötti hasadás, immár századokkal előbb bekövetkezett: sem idegen epikai minták, sem az ókori költészet tanítása nem segíthet ezen. Szerző és közönség viszonya megváltozott, eltűnt az egykori „solidaritas”. A megmaradt lehetőségek csekélyek. Az elkerülhetetlen kérdés tehát: mi vonzotta mégis Aranyt annyira az eposzhoz? Vajon elégséges imperativusnak érezte a baráti-kortársi unszolást, mintegy behelyettesítve azzal az énekmondó egykori élő közösségi megbízatását? Dávidházi sorra veszi az eddigi Arany-kritika válaszait. Volt, aki a műfajválasztást „menekülésnek” tartotta (Móricz); más szerint Arany „tehetségének igen jelentős részét korszerűtlen vállalkozásokba ölette el” (Németh G. Béla); volt, aki szerint „költészetének alapvető indítéka a nemzeti elvárás”, sőt végkövetkeztetésben „életművére bizonyos fokú provincializmus jellemző” (Szegedy-Maszák). Ha az elvárás kielégítését tekintenénk elsődleges motivációnak, számos lényegi kérdés megválaszolatlan maradna: önmagában az elvárás nem indokolja az eposz központi fontosságát Arany költői és kritikusi életművében. Nem elégséges indíték a XVI. századi (elsősorban olasz), Arisztotelészre alapozott költészetelméletnek az eposz prioritását megfogalmazó elméleti bátorítása; Arany nem ezeket a szerzőket olvasta, hanem Arisztotelészt, aki a tragédiát tartotta a tökéletes műfajnak. Kora összefüggéseiben pedig Arany tudta, hogy preferenciájával „nem általános tendenciát követ, hanem az árral szemben úszik”.

Dávidházi – jogosan – sokkal erősebb belső indítékot tételez fel, ami összhangban áll az összetett vizsgálati módszerrel eddig azonosított, Arany költői és kritikusi tevékenységét motiváló tényezőkkel is. Döntő készítés gyanánt Arany „hallatlan belső gazdagságát” jelöli meg,

amely egyúttal a költő műfajról műfajra „vándorlásának” is mozgatója. Az eposz a „tárgyiasság, múlt, szemlélődés, örök emberi lényeg” műfaja, egyfajta univerzum. Zártsága az Arany számára szükséges alkotói distanciát biztosítja, anélkül, hogy az ihletet és a mával összefüggésbe hozható nyitottságot kompromittálná. Így a múltba való bocsátkozás korántsem pusztán „menekülés”, feledkezés, hanem ismét a *nehezebb út*, amely a joggal sokat idézett (mert Aranyt mély azonosulással értő) Pilinszky szerint teljes elkötelezettséget, „a lezártág áhítatos vállalását” jelenti. Hozzátenném, hogy egyúttal Arany – Dávidházi által másutt említett – lényegi és formai *heroizmusának* egyetlen totális kifejezési lehetőségét is. Az eposz nem „laposra stilizál”, hanem a teljes létben gyönyörködik: az erkölcsi lény vonzódik az eposzhoz, amely a teljes odaadás lehetőségét és a létszemlélet teljességének megjelenését biztosítja. Az eposzi hős Arany által definiált végzetszerűségét, útjának példázati jelentőségét, a „megkötöttség változatait” vizsgálva, Dávidházi az antik végzetfogalom, a kálvini predesztináció, valamint az egyénben és a korban egyaránt uralkodó „utóvédharc étosza” civilizációs-történeti-lélektani hatóerők alapján határozza meg az említett belső mozgatóerő összetevőit. A magam részéről az „eposzi hitel” jellegzetesen aranyi követelményének Dávidházi által azonosított érteleméhez, indokaihoz hozzátenném, hogy Arany számára ez a követelmény egyszerűen az elveszett „solidaritás” utáni parancsoló és aktív vágyakozást testesíti meg: annak egyetlen adott, szükségyszerűen töredékes rekonstrukciós lehetőségét is jelenti. Ez kutatásra és átmentésre indít, kötelező jelleggel, a köztudatban létező vagy létezett, feltételezett egész valamennyi töredékére vonatkozóan. E töredékek beépítése és

írásképi megkülönböztetése (Ilosvai-idézetek) mintegy a restaurátor-technika filológiai megvalósulását jelenti – és egyszersmind Arany etikájára is alapvetően jellemző.

A „lírai idomteljesség” alkotói és kritikai kritériumát Dávidházi mind a művész, mind a líra vers rész-elemei tekintetében gazdag, egyúttal a lényegét dokumentáló példatár segítségével elemzi. A vezérfonalat a szét nem választható tartalom és forma, az oszthatatlan műegység szigorú arany követelménye jelenti, amelynek etikai és esztétikai összetevői egyaránt azonosításra kerülnek.

A „kiengesztelés poétikájának” uralkodó szerepét és tartalmait elemző fejezetben az összetett módszer talán a leginkább organikus és meggyőző módon jelenik meg: számomra ez a szép könyv legszebb fejezete. A korszak világnézetének e döntőként bemutatott karaktervonását a kortárs kritika tükrében szemléltetve, a szerző érzékeny elemzéssel mutatja meg a több fázisban megvalósuló folyamatot, amely igazolja: Arany „finomította” e világnézeti közmegegyezés normáját mind saját költészetében, mind kritikai megnyilvánulásaiban.

A „mester” és az „örökség” fogalmai a VI. fejezetben igen határozott, konkrét jelentést is nyernek, s a kérdés valószínű (remélhető) tüzetes megvitatását eredményezhetik majd. Arany bizonyos kritikai fogalmait, szemléletmódjának bizonyos összetevőit és módszereit a szerző a strukturalizmus néhány vezéralakjának fogalomkészletével és praxisával összevetve lényegi megfeleléseket azonosít, és arra a következtetésre jut, hogy Aranyban „a magyar strukturalizmus atyját” tisztelhetnénk, ha ez a kritikai irányzat nagyobb mértékben kibontakozhatott volna hazánkban – és egyúttal felfedezte volna Aranyban a szemléleti-módszertani elődöt.

Végezetül Arany „kritikusi látásmódjának antropológiájához” határoz meg a szerző lényegi következtetéseket, a „visszatisztítás nosztalgiáját” jelölve meg, mint a költő és kritikus tevékenységének, világnézetének, tevékenységének „közös enyészpontját”. Mindannak, ami eddig elmondásra és elemzésre került, végső lehetséges gyökeréig akar elhatolni az analízis: merész és ködösséggel, impresszionizmussal fenyegető célkitűzés, ha nem olyan logikára és megelőző kifejtésekre épül, mint e kötetben. Tulajdonképpen itt válik igazán gyümölcsözővé az az összetett, hagyományt használó és megújító, kibővítő kritikai módszer, amely az első fejezetekben került megfogalmazásra. Több szinten, visszatérve egyes megállapításokra és tovább építve, szintetizálva azokat, és – mint az egész kötetben – az európai filozófia és kritika bizonyos lényeges elemeinek összefüggésében megvilágítva értelmüket, Dávidházi nézetem szerint érvényesen határozza meg Arany e „végső okait”, hogy Arany „mire áhítozott végül, milyen vágyképhez mérte mindazt, ami a megbírálandó művekben elé került, vagyis (Kosztolányi sorainak méltatlan parafrázisával): mit is keresett ő ezen a földön”.

A buktatókat Dávidházi azzal kerüli el, hogy pontos mentalitástörténeti eredetét, normaképző és szemléletformáló hatásait azonosítja Arany ama végső, nosztalgikus alapérzelmének, amelynek jegyében Arany „kezelhetővé és megnyugtatóvá szerette volna határolni az életet, megkötni és ezáltal uralni akarván minden elemet a művészet birodalmában is”. A klasszicizáló irodalmi, a logocentrikus nyelvkritikai és a református ikonszemléleti hagyomány tükrében kerül lehetséges tudományos kifejtésre az, amit banálisan csak úgy lehetett volna megfogalmazni: „megvalósítha-

tatlan ábrándot kergetett”. A lehetőségig sikerül meghatározni, mit is jelenthetett Aranynál a valóság „égi mássa”. Ezzel párhuzamosan, ezzel együtt szinte észrevétlenül, mert nem vagdalkozva és enunciálva, Dávidházi (szememben) sikeresen számol le a „megalkuvó”, „pedáns”, „összefércelő”, „menekülő”, „korlátozott”, „nem egységes rendszerű”, „csonka” Aranyra vonatkozó negatív mítoszokkal.

Vitára, továbbgondolásra, ellenérvekre és kiegészítésre valószínűleg felhív ez a teljes igényű, szervesen felépített, összetett módszerrel megközelített Arany-kép. De hiszen ez a célja: a szerzői szándék szerint mindez remélhetően immár az „örökség” szélesebb körű, óhajtott birtokbavételét fogja szolgálni.

(Argumentum Kiadó, 1992)

KIRÁLY ERZSÉBET

„de nem felelnek, úgy felelnek”

A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján

Szerkesztette:

Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő

Úgy látszik, egyre érdekesebb szakkonferenciákat tartani. Például a Pécsen 1991 tavaszán tartott, s a *Paradigmaváltás(?) az 1920/30-as évek lírájában* címet viselő ülészak igen tartalmasra sikeredett a viták alapján készített tanulmányok megjelentetett szövege szerint. Mindegyik írásból tanulhat valamit a szakember is, nemcsak az érdeklődő átlagolvasó, s bármelyik csak sajnálhatja, hogy a konferencia nem minden közreműködője szerepel e gyűjteményben.

(Mellesleg ennek okait is célszerű lett volna a bevezetőben említeni.)

Értékes e konferencia, sokat tanulhattunk belőle, az „eredmény” mégis kevés. Nem valamiféle telhetetlenség beszél belőlem, csupán az ülészak célkitűzéseit vetem össze az anyaggal. Az előkészítő körlevél elveti az „ideológiai és eszmetörténeti értelemben” felfogott irodalmi jelenséget, s a „csak az irodalomra jellemző” történeti-poétikai változásfolyamatokra kívánja irányítani a figyelmet. Ennek szellemében tesznek kísérletet „a 20/30-as évek jelentős fordulatot hozó lírai korszakváltásának feltárására”, vagyis „poétikai-szemlélettörténeti komponenseinek felderítésére, a világképi sajátosságok meghatározására”, hiszen „A harmincas évek költészettörténetét így módon sikerülhet valóságos irányzati tagoltságában leírni és értékelni, s kiszabadítani az újklasszicizmus, illetve az újrealizmus fogalmaival félrevezető módon rögzített hagyományos képletekből”.

Ellentmondás már az is, hogy a tanácskozás választott címe kérdőjelesen veti fel a váltás tényét, a körlevél viszont az axióma bizonyosságával állítja. Ebből mindazonáltal nagyobb bonyodalom nem támadt, egyetlen előadónak (Bányai Jánosnak) volt az a határozott véleménye, hogy nem történt paradigmaváltás, a többiek – ha különböző mélységűnek és mértékűnek látták is –, elfogadták a körlevél állítását, amelyben különösebb újdonság természetesen nem volt, hiszen már a két világháború közötti kor akkori értelmezői is többé-kevésbé radikális változásokat észleltek. Az igazi kérdés tehát az, hogy milyen jellegű volt az a bizonyos váltás. Előzetesen azonban az is tisztázandó, hogy mit értsünk paradigmán. Ha elfogadjuk a vitát összegző

Németh G. Béla nézetét, hogy e fogalom lényegében az irányzatával azonos, csak látszólag leszünk könnyebb helyzetben, hiszen az irányzat fogalma sem egyértelmű. Többféle, egymást nem feltétlenül feltételező sajátosság válhat irányzatképzővé. S ráadásul egyidőben többféle markáns irányzat is létezhet, s mind a századelőn, mind a húszas években ez volt a hazai helyzet is. Egyébként talán ez utóbbi tény az, amiben minden résztvevő egyetértett, legfeljebb az egyes irányzatokat minősítette másképpen.

Az irányzatnak bármilyen értelmezéséből indulunk is ki tehát, mind a váltás előtt, mind alatta, mind utána többszólamúnak kell tekintenünk líránkat. A szólamok jellege és értékelésbeli nyomatéka módosult. A leghagyományosabb, „premodern” irodalomtörténeti elemzések is ügyelni szoktak azonban az ilyen módosulások, váltások irodalmi jellemzőinek megragadására. Bizonyára nem elégségesen, azonban az utóbbi két-három évtized kutatásai éppen azoknak a – konferencián leggyakrabban vizsgált – alkotóknak az életművét értelmezték újra, akik valóban korszakos jelentőségűek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Füst Milán, Kassák Lajos, Szabó Lőrinc, József Attila és Illyés Gyula lírája nem „deliteralizált” koncepciókban áll előttünk már régóta.

Valóban kérdés azonban, amit Bókay Antal tesz fel: hogy a premodern irodalomtörténeti értelmezés alkalmas lehet-e a modernizmus és a posztmodernizmus alkotásainak vizsgálatára. Az ő válasza egyértelműen tagadó: az irodalomnak megváltozott a létformája, s a korábbi szemlélet ezt nem képes megragadni, legfeljebb a modernizmus előtti korok irodalmánál használható. A tanácskozás legizgalmasabb elemzései éppen ezt a létforma-változást követték figyelemmel, s ha más és más megközelítésekkel és nyomatékkal is,

de mindenkinél szóba került. Elsősorban elméleti közelítés Bókay Antalé és Kulcsár Szabó Ernőé, inkább történeti jellegű Bodnár Györgyé, Németh G. Béláé, Szabolcsi Miklóssé, Tamás Attiláé, Tverdota Györgyé. Poétikai szempontú Thomka Beátáé. Világirodalmat bevonó Ferenczi Lászlóé és Illés Lászlóé. S elsősorban egyes költői pályákat vizsgáló Angyalosi Gergelyé, Bányai Jánosé, Bori Imrée, Derék Pálé, Kabdebó Lóránté és Szigeti Csabáé. A közelítéseknek ebben a polifóniájában egyik vélemény sem semmisül meg, s ez azért mutatkozhat meglepőnek, mert premodern, modern és posztmodern szemléletmódok egyaránt kavarognak itt. Bókay Antal kérdése azonban úgy is feltehető lenne, hogy vajon a posztmodern szemléletmód alkalmas-e arra, hogy teljeskörűen és hitelesen leírjon egy nem-posztmodern művet? Egyáltalán mi a helyzet a „kevert” korszakokkal? S ami az irodalomtudományban vitathatatlan megkésettég, nem-ismerete, nem-használata bizonyos eljárásmodoknak, az az irodalomban is feltétlenül megkésetté tesz-e bizonyos tendenciákat?

Az irodalom létformájának változását leginkább három körben lelik fel a vizsgálódók. Az egyik a költői személyiség minemősége, a másik az alkotó–mű–befogadó kapcsolat-rendszere, a harmadik a nyelvszemlélet. Magától értetődő, hogy e körök egymással is kapcsolatban vannak. Az erőteljesen elméleties és világirodalmias megközelítés azonban olykor kevésbé fogékonnyá tehet a magyar sajátosságok iránt. Még mindig kísért a magyar irodalmi fejlődés megkésettégének tézise, holott talán változatlanul feltehető a kérdés: feltétlenül és mindig Nyugat-Európa a követendő modell? És ha történetileg-gazdaságilag nem vagyunk azonosak, akkor a tudatformákat tekintve különbözhetünk-e?

Egy közép-európai nép nemzeti sajátosságai eleve premodernné teszik-e irodalmát?

Három ilyen sajátosságot érdemes kiemelni. Az egyik a nyelvi meghatározottság, amely líráról lévén szó, különösen döntő. A magyar nyelv meglehetősen ritmusos és képies. S nemcsak a költői, hanem a köznyelv is. Ez a „technikai” adottság felfogható hagyományokat konzerváló erőként, de örök forrásként is. Nem feltétlenül a befogadó és a hazai irodalomtudomány elmaradottsága, ha a versszerűség kritériumai nem egészen azonosak itt, mint máshol. Irodalmunk történelmi meghatározottsága közhelyszerű igazság, a polgárosodás, a demokratizálódás vargabetűit mai napig szemlélhetjük. S talán természetes, hogy a költői világképeket ez legalább úgy meghatározza, mint az egyetemes folyamatok egésze. S mind a nyelvi, mind a történelmi meghatározottság formálja az alkotó-befogadó viszonyt. Figyelemreméltóak az alkotói vélemények. Babits szerint „A magyar szavak még nem olyan halaványak, mint elhasználtabb nyelvek szavai” (1913), Németh Andor a húszas évek elején arra figyelmezteti Kassákot, hogy „a vereségben kéretik értelmesen beszélni”. S közismert Illyésnek Párizsból hazatérte után megfogalmazódott nézete: áruló lenne, ha csak irodalmár.

A példák és a gondok folytatása helyett most csak annyit még, hogy az évtizedfordulón bekövetkező váltás polifóniájában nincsen hangzavar. Az egyes törekvések nem semmisítik meg egymást, s a világirodalmi folyamatokkal is szinkronban vannak. Szabolcsi Miklós ez utóbbit elég meggyőzően írta le. A húszas–harmincas évekbe „visszautazni” sem a fikció, sem a tudomány világában nem lehetséges. A mai kor azonban akkor értelmezhet és értékelhet a legponto-

sabban, ha a korábbi és a mai szemléletmódok összességét vetíti egymásra, s nem csupán a mai ember felől próbálja megérteni a régit. S így talán az újrealizmus, újklasszicizmus fogalmai sem válnak használhatatlanná. Pontatlanok, mint minden fogalom, de helyettük – hozzájuk értve még az újnépíességet, újtárgyiasságot is – széleskörűen alkalmas új fogalomra javaslat sem merült fel.

(Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1992, JPTE Irodalomtudományi Füzetek)

VASY GÉZA

„A Magvető nyomában”

Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete

Móricz-emlékülésének előadásai

Szerkesztette: Szabó B. István

Esterházy Péter írja Móriczról, hogy a magyar prózahagyományban ő a legnagyobb, és azt is, hogy: „Itt áll előttünk egy író, akit kifosztott az idő...” Van nézet, amely szerint a művei „megíratlan naturák”, beszélnek írói tetszhaláláról, hogy elfordult tőle az olvasó és az irodalomtörténet-írás is. Volt idő, amikor túlértékelték, ennek jött el most a böjtje. De pontos kifejezés lenne a „túlértékelték”? Hibásan értékelték, amivel ártottak neki; művei rendjét nem valódi értékárnyaiában határozták meg, irodalmon kívüli érdek jegyében torzították. A torzításért a torzító a felelős.

Móricz újmódi pörében az értékörzésnek, az érték-értésnek kell felülkerekednie. Az eddigieknél pontosabban, árnyaltabban, tehát hitelesebben kell feltárni művészi alka-

tának belső imperatívuszait; életművének interpretációját ki kell szabadítani a rátapadt szociológiai szemlélet uralma alól, megtisztítani az ideologizáló értelmezésektől, átadni a valóban irodalmi, poétikai-esztétikai vizsgálatoknak. Ily módon művészetének eddig nem kellően megvilágított rétegei kerülhetnek elő, újnak tetsző minőségi árnyalatokra bukkanhatunk, a megújított jelentésértelmezések meglepő eredményeket ígérnek. Másként kell olvasnunk ezt a prózát. Az irodalomtudomány megtette az első lépéseket a megújított-hitelesített olvasat kialakításáért. Ennek része *A Magvető nyomában* című kötet is. Tudjuk, egy interpretáció sosem lehet végleges, de javított igen.

Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete 1992 novemberében Móricz halálának félszázados évfordulója alkalmából emlékülést rendezett, és az itt elhangzott előadások szerkesztett szövegéből Szabó B. István kötetet állított össze. Az értékelés kérdései állnak az előadások-tanulmányok fókuszában. Általánosabb vetületben: az érték a változó időben.

A kidolgozott elemzések és a tanulmánykezdemények, problémajelző cikkek Móricz számos művét, főleg regényét helyezik új megvilágításba, értékhangsúlyokat módosítva. Az újabb irodalomelméleti-poétikai megközelítés lehetőségeivel élve a dolgozatok jelentős része újszerű kérdéseket fogalmaz meg, megoldási módokat is jelezve. Tizennégy szerző írása szerepel a kötetben; többségük ma is meg van győződve Móricz kiemelkedő irodalomtörténeti jelentőségéről, a tapasztalható elbizonytalanodást, értékzavart átmenetinek véli és sürgeti a megújított feldolgozást, az interpretáció újragondolását. Kivételesen azért megszólal a kétely is

Móricz művészete, életműve általános értékét illetően. Így egész a kép.

Az újragondolás feladatából Kulcsár Szabó Ernő vállalt legtöbbet. Ismert irodalomelméleti-regénypoétikai vértettségével elemzi, tüzetesen és invenciózusan, *Az Isten háta mögött* című regényt. A megalkotottságban rejlő értékszerkezet eredeti meghatározása, újszerű jelentésvizsgálata meggyőző eredményt hoz. (A szűkebb szakmai körön túli, szélesebb befogadói közeget érdemelne a tanulmány, ha kissé nehéz stílusa ezt nem tenné lehetetlenné.) A regényt Móricz egyik hibátlan művének tekinti „a maga zárt struktúrájával, sokrétűen tagolt epikai folyamatának belső eredetű funkcionális egységével...” – „Alkotottság és világszerűség, beszédmód és rámutatás, elbeszéltség és ábrázoltság egyensúlyának állandósulása azonban nem a realizmus történeti stílusformájának eszközeivel következik be.” Summázata: Móricz legjobb művei túlmutatnak a klasszikus történeti realizmuson, ha nem jutottak is el „a döntően jelhasználatként és beszédmódként értett elbeszéléshez [...] Bizonyos műveire azonban jellemzőnek látszik az epikai világalkotás e két szubsztanciális eljárásának olyan egyensúlya, amelyik nem sajátja a történeti realizmus poétikájának”.

Margócsy István kiemeli a *Sárarany* értelmezését a realizmus–naturalizmus fogalomköréből, „mitizáló szerkesztésmódot” ismer fel a regényben és végigköveti a mitikus szemlélet jeleit a mű minden pontján. Egyúttal stílustörténeti jelentőségű kísérletnek is látja-láttatja a művet. Kiczenkó Judit a *Légy jó mindhalálig* újraértelmezése során a regényt a megszokottnál szélesebb kontextusba helyezi, az ismert tényezők hangsúlyviszonyait átrendezve,

megváltoztatva jut figyelemre méltó eredményre. Nyomatékosan hangsúlyozza a hangnemek sokrétűségét, komplexitását. Eisemann György viszont a semmisítésre törő démoni, pusztító erő szerepét vizsgálja Móricz írói világában. A „barbarizmus” (nemcsak a *Barbárokra* gondol) jegyeit a megszokottnál kevésbé tekinti közvetlen társadalmi produktumnak, benne – szerinte – valaminő „romboló őserő mint arkhé” nyilatkozik meg, válik láthatóvá. Nagy Miklós a *Tündérkertről* mond hagyományos elemző eljárással érdemlegesen újat. Nagy Péter ismételten elmélkedik Móricz modernségének mibenlétéről, arra a nem először hangoztatott vélekedésre jutva, hogy ami „a móriczi prózát ma is aktuálissá és elevenné teszi, [...] az [a] pszichológiai realizmus. E téren rendkívülit alkotott”. Szó esik még a kötetben a dialógus rehabilitásáról Móricz írói törekvéseiben, alkotói módszerében (Szabolcsi Miklós); szerkesztői munkája jellegzetességeiről, szándékairól és törekvéseiről, a *Nyugat* vonatkozásában (Sipos Lajos) és a *Kelet népénél*. Utóbbiról Czine Mihály ír korábbi kutatásait kiegészítve. Pontos információkat kapunk Móricz korai népköltészeti gyűjtéseiről (Katona Imre) és autentikus beszámolót Móricznak a mai iskolai tanításban betöltött helyéről és ennek gondjairól (Cserhalmi Zsuzsa).

Németh G. Béla Móricz „félmúltas jelenidejűségéről” beszél, a *Hét krajcár* értékelésére utalva mítoszrombolásra is vállalkozik, szkeptikusan szól a Móricz kritikáiban, tanulmányaiban körvonalazódó irodalomfelfogásról. Fráter Zoltán naplószerűen számol be arról, hogy Móricz műveit olvasni ma is „jó”, de szerinte „az ezredfordulóra novelláinak, kisregényeinek, riportjainak nyelvi megformálásával és lélektanával maradt meg, nem pedig nagyobb regényeivel”.

Kenyeres Zoltán – az emlékülést bevezető szavaiban – Móricz jelentőségének fontos tényezőjeként állapítja meg, hogy „át tudta hidalni modern irodalmunk máig létező szakadékait és egymásnak feszülő indulatait”. Időszerű és rokonszenves a figyelmeztetése a szakma számára is az irodalomról szólás beszédmódjáról. Dilthey gondolatára utalva (Auslegungskunst) mondja: „Az igazi értelmezésművészet nyugodt, póztalan és egyszerű, bízik a dolgok természetes rendjében, bízik a mondatokban.”

Móriczhoz, mint minden íróhoz, a legjobb művein át vezet az út. Az életműelemzésnek el kell jutnia a tiszta kiválasztásig. Az irodalomtörténet-írás ezzel segíthet írónak és olvasónak.

(Anonymus Kiadó, Bp., 1993)

JUHÁSZ BÉLA

Magyarok Bécsben – Bécsről
Tanulmányok az osztrák–magyar művelődési
kapcsolatok köréből
Szerkesztette: Fried István

A szegedi JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének újabb kiadványa a korábban megjelent Monarchia-kötetekhez kapcsolódva két évszázadot átfogva vizsgálja az osztrák–magyar kultúra érintkezési pontjait.

Fried István bevezetőjében utal arra a mai napig nem csillapuló vitára, amely a vizsgálatokban érintett két tudományág, a komparatiztika és a művelődéstörténeti kapcsolattrendszer érvényességi körének behatárolása körül zajlik,

valamint felhívja a figyelmet a „másság”-nak a nép- és nemzetegyeniség kialakulásában, illetve az irodalmi művek értelmezésében betöltött szerepére.

A kötet tanulmányai Bécs tengelyén helyezkednek el. Bécs nemcsak Ausztria fővárosa volt, de kulturális központként is jelen kívánt lenni mind a birodalmi, mind a nemzeti tudatban. Az Osztrák–Magyar Monarchia irodalma állami-politikai alapon szerveződött egységgé. Fried István a történelmi múltban gyökerező kölcsönhatást emeli ki Bécs–Budapest vonatkozásában, szemben Bleyer Jakabbal, aki a magyar kultúrának pusztán befogadó szerepet tulajdonított.

A tanulmányok egy részében a „Bécs-élmény” közvetlenül nyilvánul meg az író személyes emlékein, benyomásain átszűrődve. Mezei Márta Kazinczy bécsi útirajzainak frissességét, színességét, könnyed hangvételt hangsúlyozza az *Erdélyi levelek* nehézkességével szemben. Az író bécsi útbeszámolóiban a minél érdekesebb ismeret közlésének vágya, az élmény közvetlen átadásának igénye a meghatározó.

Tömörkény István egy magyar katona szemszögéből mutatja be Bécset, ahol 1890–91 között szolgált. Péter László időbeliségében igyekszik rekonstruálni Tömörkény katona-élményeit az író visszaemlékezései alapján. A magyar baka nehezen ismeri ki magát a birodalmi székvárosban, a német nyelv is „szenvadás és megaláztatás forrása” a számára, mégis maradandó élményekkel távozik. Találékonysága és humorérzéke átsegíti a kezdeti nehézségeken; a kedélyes bécsi népet is a szívébe zárja.

Márai Sándornál a „Bécs”-, az „osztrákság”- és az „osztrák irodalom-élmény” szintézisként jelentkezik. Fried István az író két cikkében, *A gyertyák csonkig égnek* című regényé-

ben és az *Egy polgár vallomásai* két bécsi fejezetében vizsgálja e sokszálú kötődést. Márai a Monarchia elkötelezettje, amely a Rend és Művészet megvalósulása, egy vágyott polgári magatartásforma színtere. Dicséri az osztrák polgárt, a „homo austriacust” urbánus hajlamaiért, „nem politikus” magatartásáért, zenei és irodalmi műveltségéért. Kiemeli a kultúra nemzetekfölöttiségét, valamint a polgári magatartásforma hagyomány- és értékőrző voltát. Stefan Zweiggel is a közös Európa-tudat és a műveltségőrzés megtartó erejébe vetett hit köti össze az író.

Bécs közvetlen hatása némiképp háttérbe szorul Szilágyi Márton és Kerekes Gábor tanulmányában. Szilágyi Barcsay Ábrahámnak Ignaz Bornhoz írt levelét közli. Born a XVIII. század 80-as éveiben virágzó bécsi szabadkőművesség kulcsfigurája volt. A levél egyértelműen bizonyítja Barcsay szabadkőműves elkötelezettségét, amire a szakirodalom eddig csak következtetni tudott, de nem igazolja azt a feltevést, miszerint az író tagja lett volna Born páholyának is.

Mikszáth Kálmán *Akli Miklós* című regényében Kerekes szerint Bécs szintén csak háttérül szolgál, a történetek helye Ferenc császár udvara, a hatalmi harcok színtere. Akli Miklós, a császár kedvence az udvari intrika áldozata lesz, mert a politika veszélyes a hozzá hasonló kisemberek számára.

Szörényi László politikai aspektusból elemzi Bécs szimbolikus szerepét Krúdy műveiben. Krúdyra nagymértékben hatottak Szemere Miklós gondolatai, bár azokkal azonosulni sohasem tudott. A Kossuth-párti, függetlenségi eszméken nevelkedett író világnézete egyre távol, rokonszenvez a szabadkőművességgel és Martinovicsban a magyar forradalmár „ősképet” látja. Később, sokakhoz hasonlóan a háború

híve, de lelkesedése hamar lelohad. *Nemzeti ideál* című vezércikkében lesújtó ítéletet mond a Tanácsköztársaságról, a továbbiakban pedig már semmiféle pártnak vagy szervezkedésnek nem lesz híve. Késői királyregényeiben a rezignáltság hangján szól, utolsó korszakában pedig leszámol a Szemere-örökséggel is.

Tamás Attila tanulmányából kitűnik, hogy a Nyugat „nagyjai” közül Kosztolányi volt az egyetlen, aki a Monarchia és Bécs irányában tájékozódott. A szerző Hofmannsthal, Werfel, Altenberg, Kafka és Trakl hatását is megemlítve elsősorban Kosztolányi és Rilke kapcsolatának szentel figyelmet. Kosztolányi több mint száz verset fordít az osztrák költőtől, és megszokott műfordítói módszerét követve a gondolatokat szívesen veti alá a benyomásnak, nemegyszer fosztva meg ezáltal a verseket filozófiai mélységüktől. Tamás Attila felhívja a figyelmet a Rilke és Kosztolányi között meglévő tematikai egyezésekre is.

Kiss Endre dolgozata – az eddigiektől eltérően – irodalomelméleti megközelítésből tárgyalja az ifjú Lukács György és Bécs viszonyát. Az impresszionizmusról szólva kiemeli az irányzat kulturális demokratizmusát, strukturális meghatározottságát és normaadó jellegét. A fiatal Lukács tisztában volt az irányzat pozitivista-realista gyökereivel, mi több, az impresszionizmussal kívánta a pozitívizmust meghaladni.

Bécs hatása a magyar kultúrára a Monarchia felbomlásával erőteljesen csökkent, íróink tudatában mégis továbbél. *Magyarok Bécsben – Bécsről* tanulmányai nemcsak e meglévő kapcsolatra utalnak, de az is kitűnik belőlük, hogy a közös múlt mennyi lehetőséget kínál a kutatás számára.

(JATE Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 1993)

KOVÁTS JUDIT

Sic vos non vobis
 Megjegyzések Orlovsky Gézának Ács Pál
 Rimay-kiadásáról írt bírálatára

Balassi Bálint egykori lakóhelyén, Liptóújívárott, a külső vár falában talányos értelmű emléktáblát betűzgethet az arra vetődő utazó:

Sic vos non vobis mellificatis apes,
 Sic vos non vobis fertis aratra boves.

Magdolna Zay
 1603.

A várat 1601–1603 közt jelentősen kiépítő zálogbirtokosnak, Zay Magdolnának jó oka volt arra, hogy a kőbe vésett két pentameter sorral üzenjen az utókornak. Mire elkészült az építkezéssel, át kellett adnia a várat másnak (MAJLÁTH Béla, *Liptó-Új-Vár történetéből*, Századok, 1884, 137–138). A rejtélyes verssorokat megmagyarázó történetet Donatus Vergilius életrajza beszéli el.

A jeles antik mester meséje imígyen szól magyarul: Vergilius titokban és névtelenül egy Augustust túlzóan magasztaló epigrammát függesztett ki a császári palota kapujára:

Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane:
 Commune imperium cum Iove Caesar habet.

(= Az eső egész éjjel zuhogott, reggel ismét kezdődnek a cirkuszi játékok: Caesar Jupiterrel közösen uralkodik.) Augustus hosszasan nyomozott azután, hogy ki írhatta eme

verssorokat, de a szerzőt nem találta meg. Egy Batillus nevű, középszerű költő mások hallgatását arra használta fel, hogy a verset a magáénak vallja. Így aztán ő kapta meg a császár ajándékát és elismerő szavait. Vergilius azonban ezt nem tudta nyugodt lélekkel elviselni, így ugyanarra a kapura kitűzte, négyszer egymás után, ezt a sorkezdetet: Sic vos non vobis. (= Így ti nem magatoknak.) Augustus szerette volna elérni, hogy ezeket valaki kiegészítse. Ám, amikor többen hiába kíséreltezték, Vergilius a korábban elhelyezett disztkhonhoz ilyen kiegészítést fűzött:

Hos ego versiculos feci, tulit alter honorem.

Sic vos non vobis nidificatis aves,

Sic vos non vobis vellera fertis oves

Sic vos non vobis mellificatis apes,

Sic vos non vobis fertis aratra boves.

(= Ezeket verssorokat én írtam, más vette fel a jutalmat! Így ti nem magatoknak rakjátok a fészket, madarak, Így ti nem magatoknak hordjátok a gyapjat, juhok, Így ti nem magatoknak gyűjtitek a mézet, méhek, Így ti nem magatoknak húzzátok az ekét, ökrök.)

A lipatóújvári kőfelirat és e hozzáfűződő mesés történet jutott eszembe bosszúságomban, amikor Orlovsky Géza-nak Ács Pál Rimay-kiadásáról írott könyvismertetését (It 1993, 633–636) – a szerkesztő jóvoltából – nyomdai levonatban elolvastam.

A szemlész, cikke első felében, egyebek mellett, dicsérőleg emlékezik meg a könyvben közreműködő kollégák közül kettőről, Pirnát Antalról és Csonka Ferencről, akik Rimay latin szövegeit újrarendítették. Írása végén Orlovsky

még saját könyvpéldányát is alanyi módon szerepelteti, mikor annak szerencsétlen sorsával, lapokra való hullásának szomorú történetével is traktálja az olvasót. Ám – tudj’ Isten miért – teljességgel elfelejti a harmadik, s talán nem érdemtelen közreműködőt, személyemet, megemlíteni.

Cikke második bekezdésében a cikluson kívüli versekről szólván ezt írja Orlovsky: „nem lehetne-e [...] a kétes hitelűek közül bátran beemelni az oeuvre-be az Ednehány szóm vagyon...» kezdetűt?” Én pedig ezt kérdezem: Miért nem említette meg azt, hogy ez az attribúció tőlem származik? Ács Pál jegyzetében ugyanis ez áll: „Ezt a verset Szabó Géza javaslatára vettem föl ebbe a kötetbe, s indoklását is tőle idézem.” Ezek után szó szerint az a kis cikkecske következik, amely, egy szerkesztői ellenvélemény miatt, évekkel ezelőtt nem jelenhetett meg. Ács Pálnak köszönhető, hogy most publikussá válhatott. Recenzens kollégám – akivel melleleg évek óta együtt beszélgetünk és vitázunk szerda délutánonként a „ReBaKuCs”-ban – rendelkezvén a kellő információkkal, ezúttal elégtételt szolgáltatott volna nekem, hiszen felvetésemet megfontolásra méltónak tartotta.

A következő bekezdés elején ez olvasható: „Dicsérendő újdonság a dallamok kottájának közlése.” Valóban, a sajtó alá rendező az érdem, hogy a nótajelzéseket komolyan véve, fontosnak tartotta, hogy a fennmaradt melódiák benne legyenek kiadásában. Ám a munkát nem ő végezte el! Mit vétettem neked, kedves recenzens barátom, hogy ismét nevem említése nélkül adod az elismerést? Kétségtelen, hogy csak egy helyütt, a kottás rész előtt, de szerepel a nevem, mint a dallamok összeállítója. Nem az impresszumban, így a felületes katalogizáló, aki nem lapozza át a

könyvet, rá sem írja nevemet a cédulára, az utalóról nem is beszélve. Feledékeny barátom ehelyütt megtehetette volna nekem azt a gesztust is, hogy a dallam-összeállító Szentmártoni Szabó Géza kilétét felfedve, megírja, hogy az, a Szabó Géza néven ismert régi-magyarossal azonos.

Legfájóbb azonban Orlovsky cikkének az a része, amely a Balassi-Balassa családnevet fejtegetve elsüti egyik készülő írásom alapötletét. Neheztelő szavaim hatására, az utolsó pillanatban vétette be nevemet e helyütt cikkébe, amelyet eredetileg elhallgatott. Az így létrejött végleges szöveg sem nyugtat meg, hiszen *trouvaille*-om, a Balassa név rubinkő jelentése összefüggéseinek nóvumként való kifejtése elpusztázódott. Erről, és a 'nevezetben' helyett 'nemzetedben' olvasat helyességéről az említett „ReBaKuCs”-szerdák egyiken mondtam el megfigyeléseimet. S most Orlovsky úgy adja elő, mint saját felfedezését. A beszélgetés után már ő jutott arra a további gondolatra, hogy Rimay szándékosan játszik a Balassa név rubinkő jelentésével. Nyilván ez csábította a dolog elmondására, ám nélkülem e gondolat-sort el sem kezdhette volna. Írásában Ács Pál szemére olvas olyasmit, amit sem ő, sem maga korábban nem tudhatott, s a szakirodalomban sem szerepelt.

Orlovsky recenziója három „*Sic vos non vobis*”-t (*Nota Bene!* sikvósnónvóbist) érdemelt ki nálam. Javaslom e klasszikus terminus technicus alkalmazását hasonló esetekben!

SZENTMÁRTONI SZABÓ GÉZA



